

— محمد همام —

الفن المغربي جاذبًا للاندماج الاجتماعي



المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
ARAB CENTER FOR RESEARCH & POLICY STUDIES



هذا الكتاب

اختبار سوسيولوجي للتنوع الإيقاعي والموسيقي الذي يحمله النص الغنائي لمجموعة "ناس الغيوان"، وهو، في الوقت نفسه، مقارنة سوسيولوجية للفن المغربي باعتباره تنوعًا يختزل الوحدة والانتماء إلى الجماعة الوطنية. أما النص الغنائي لظاهرة "ناس الغيوان" فنص زجلي شعري وإنجاز موسيقي وغنائي معًا، الأمر الذي يضعه إلى جانب الحكايات الشعبية في مستوى واحد من الإضاءة على القيم الثقافية التي يتدعها المجتمع. وهذا النص الغنائي عنصر فاعل من عناصر الاندماج الاجتماعي وتشكيل الهوية الوطنية الواحدة والارتباط بالذخيرة ما يجعل القدرة على التصدي لنزعات التفكيك الاستعمارية ممكنة وقوية.

محمد همام

باحث مغربي حاز الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة القاضي عياض في مراكش في عام 2003. له مؤلفات عدة، منها: المنهج والاستقلال في الفكر الإسلامي (2003) والإسلام تنمية: من النقد إلى البناء (2006).

السعر: 6 دولارات

ISBN 978-9953-0-2866-8



9 789953 028668



الفن المغربي جاذباً للاندماج الاجتماعي
دراسة في النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان المغربية
(مقاربة سوسيولوجية)

الفن المغربي جاذباً للاندماج الاجتماعي
دراسة في النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان المغربية
(مقاربة سوسيولوجية)

محمد هُمام

المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
ARAB CENTER FOR RESEARCH & POLICY STUDIES



الفهرسة أثناء النشر إعداد المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

هُمام، محمد

الفن المغربي جاذباً للاندماج الاجتماعي : دراسة في النص الغنائي لمجموعة
ناس الغيوان المغربية (مقاربة سوسيولوجية) / محمد هُمام.

144 ص. 21 سم.

يشتمل على بيلوغرافية (ص. 131 - 136) وفهرس عام.

ISBN 978-9953-0-2866-8

1. الشعر الغنائي - الجوانب الاجتماعية - المغرب. 2. الموسيقى المغربية -

الجوانب الاجتماعية. 3. التأليف الموسيقي - الجوانب الاجتماعية - المغرب. 4. ناس

الغيوان (فرق موسيقية) - الجوانب الاجتماعية - المغرب. أ. العنوان.

782.40964

العنوان بالإنكليزية

Moroccan Art as a Catalyst for Social Integration:

A Study in the Lyrics of Nass El Ghiwane

(Sociological Approach)

by Mohammad Humam

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعتبر بالضرورة عن
اتجاهات يتيهاها المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

الناشر

المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

ARAB CENTER FOR RESEARCH & POLICY STUDIES



شارع رقم: 826 منطقة 66

المنطقة الدبلوماسية الدفعة، ص. ب: 10277 الدوحة قطر

هاتف: 00974 44199777 فاكس: 00974 44831651

جادة الجنرال فؤاد شهاب شارع سليم تقلا بناية الصيفي 174

ص. ب: 11 4965 رياض الصلح بيروت 1107 2180 لبنان

هاتف: 00961 1 991837 فاكس: 00961 1991839

البريد الإلكتروني: beirutoffice@dohainstitute.org

الموقع الإلكتروني: www.dohainstitute.org

© حقوق الطبع والنشر محفوظة للمركز

الطبعة الأولى

بيروت، تشرين الثاني/نوفمبر 2013

المحتويات

مقدمة.....7

أولاً: معادلات الاندماج الاجتماعي في مغرب اليوم

21 من التفكك السياسي إلى الاندماج الاجتماعي

1 - الاندماج ومعادلات الهدم والبناء21

2 - سوسيولوجيا النص الغنائي في المغرب:

30 من الصراع على السلطة إلى بناء الهوية الجامعة

ثانياً: النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان

44 جاذباً للاندماج الاجتماعي

1 - ناس الغيوان: سيرة ومسيرة...

44 مناضلون على الخشبة

أ - زمن ناس الغيوان44

ب - الحي المحمدي: مشتل ناس الغيوان:

58 المغرب المتعدد والمندمج

ج - التكوين المسرحي لمجموعة ناس الغيوان66

2 - حياة فردية استثنائية.....	68
أ - بوجمعة أحكور (بوجميع) صدى الصحراء	
في أغاني ناس الغيوان	96
ب - موت بوجميع الغامض !.....	76
ج - العربي باطما: هبة البادية المغربية.....	86
د - عمر السيد:	
صدى الأمازيغ في أغاني ناس الغيوان.....	97
هـ - عبد الرحمن باكو: جذبة الصوفية وصدى الإيقاع	
الأفريقي في أغاني ناس الغيوان.....	104
و - علال يعلی: المدرج الموسيقي	
لمجموعة ناس الغيوان.....	116
3- توصيف الموسيقى المندمجة	
في أغاني ناس الغيوان.....	121
أ - الألحان المتعددة.....	121
ب - هندسة الرقص والإيقاع.....	122
ج - آلات الروح.....	123
د - تحرير موسيقى الروح.....	126
خاتمة.....	127
المراجع	131
فهرس عام.....	137

مقدمة

يسعى هذا البحث إلى اختبار التنوع الإيقاعي والموسيقي والمضموني الذي يحمله النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، من خلال مقارنة تستثمر بعض الأدوات التحليلية المنتمية إلى سوسيولوجيا الفن أو نموذجها المتطور «البنوية التكوينية»؛ تنوع يختزل الوحدة والانتماء إلى الجماعة الوطنية، ويجذب الاندماج والتماسك من خلال مضامين ومواقف تشكل الرؤية والبنية الذهنية والدلالية للجماعة الوطنية التي عبّر عنها هذا النص باعتباره نصّاً شعريّاً - زجليّاً وإنجازاً موسيقياً غنائياً.

يتصدى هذا البحث لمشكلة ندرة الأبحاث الخاصة بالثقافة الشعبية والشفوية المغربية، خصوصاً في الجانب المتعلق بالمجموعات الموسيقية، مثل مجموعة ناس الغيوان، مع أنها موسيقى ذات أصول قديمة، تناقل الناس قواعدها وتقنياتها ومدخراتها الشعرية والرمزية عبر المشافهة. كما أنها تحمل جملة من القيم والمزايا تُضفي على الانتماء إلى الجماعة الوطنية المندمجة معنى وفاعلية⁽¹⁾. ولم يكن التخصص عذراً كافياً للجابري كي يستبعد متخيّل العقل العربي من شعر وتعايير شفوية متنوعة. هذا المتخيّل

(1) حسن نجمي، غناء العيطة، الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب،
2 ج، المعرفة الأدبية (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2007)، ج 1، ص 25.

الذي سكنه في سيرته حفريات في الذاكرة - من بعيد⁽²⁾. أما عبد الله العروي فشن حملة شرسة على التعابير الشفوية والثقافية الشعبية في إطار نقده النظرة الأنثروبولوجية الاستعمارية، بل اعتبر هذه التعابير علامة تخلف اجتماعي! وثقافة دخيلة ومقنعة⁽³⁾، في وقت اعتبرها عبد الكبير الخطيبي نوعاً من التعدد الذي يُغني الهوية في إطار وحدة ممكنة غير لاهوتية، تتيح للمجموع حرية الحركة⁽⁴⁾، بل إن الحكايات الشعبية والغناء الشعبي بذاته ولغته وأفعاله وعلاقاته، يُضيئان القيم الثقافية في المجتمع الذي يدع هذه الحكايات والتعابير ويعيد بها صوغ العلاقات بين أفراد المجتمع⁽⁵⁾، فلم نثر إلا على بحث واحد أنجزه صاحبه في عام 1975، كبحث جامعي للحصول على البكالوريوس من جامعة محمد بن عبد الله في فاس، وهو «الأغنية الشعبية الجديدة» (ظاهرة ناس الغيوان)⁽⁶⁾. يقع هذا

(2) نجمي، غناء العيطة، ج 2، ص 11، ومحمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، سلسلة الثقافة القومية؛ 25. قضايا الفكر العربي؛ 1 (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1994)، ص 34-35.

(3) عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة (بيروت: الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1995)، ص 19-20.

(4) عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج (بيروت: دار العودة، [1980])،

ص 22.

(5) عبد المجيد نوسي، «عوالم الإمكان في الحكاية الشعبية المغربية»، في: المتخيل والشفافية، دراسة في المتون التراثية المغربية، تنسيق المصطفى شادلي، سلسلة ندوات ومناظرات؛ 149 (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط؛ مطبعة النجاح الجديدة، 2008)، ص 23.

(6) حنون مبارك، الأغنية الشعبية الجديدة، ظاهرة ناس الغيوان (الدار البيضاء:

منشورات عيون المقالات، 1987).

البحث في حدود سبعين صفحة، تناول فيها الباحث الثقافة الشعبية بشكل عام، من حيث تحديد المفهوم والموقف العلمي من التراث الشعبي، وخصص فصلين صغيرين لمجموعة ناس الغيوان. كما أن الفترة التي كُتِب فيها البحث كانت البدايات الأولى لتشكّل مجموعة ناس الغيوان، ما يعطي البحث قيمة تاريخية فحسب. يضاف إلى هذا بضع مقالات صحافية هنا وهناك.

أمام هذه الندرة وجدنا أنفسنا مضطرين إلى صوغ جهاز نظري ومفهومي من خلال الاستفادة من اجتهاد رائد البنيوية التكوينية لوسيان غولدمان (L. Goldman). كما اعتمدنا على خبرتنا الذاتية في التوصيف والتصنيف والترتيب من خلال الإنصات والمقارنة بين الإيقاعات والألحان، والالتجاء إلى مجموعة من الخبراء الموسيقيين ومتذوقي الإيقاعات والألحان التي يخترنها الفضاء الشعبي المغربي، من أجل تركيب تصوّر أولي متكامل عن بنية النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، وعلاقته بالاندماج الاجتماعي من حيث سياقه التاريخي الذي تشكّل فيه، وكذلك من حيث المكونات الذاتية التي ساعدته في الذبوع والانتشار ليصبح ظاهرة فنية في المغرب الحديث معبرة عن المادة الرمادية المشتركة للهوية الوطنية.

فرضية البحث

تنطلق فرضية البحث من اعتبار النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان معادلاً جمالياً، من حيث الكلمة والصوت واللحن والإيقاع والموسيقى والمضمون، لفكر الشعب المغربي وتطلعاته، ومعبراً

عن العناصر المختلفة والمتكاملة لهويته الجامعة. كما أنه يُعتبر صوتًا للفئات الاجتماعية الواسعة والمتنوعة، بتعابيرها الثقافية المحلية، ورؤيتها إلى العالم، ونماذجها المعرفية والواقعية في إطار متكامل ومتفاعل مع روافدها المحلية التاريخية والعربية والدينية والإثنية والاجتماعية، ومع آفاقها الإقليمية والإنسانية. فالنص الغنائي لناس الغيوان أداة من الأدوات الاجتماعية الذاتية للارتباط بالجدور وتجديدها وتجذير الارتباط بها؛ إنه تعبير عن ظاهرة التنوع الغني المؤسس للوحدة والاندماج داخل دائرة مغربية وطنية وعربية وإسلامية وإنسانية.

إشكالية البحث

سيختبر البحث قدرة الثقافة، بتعبيرها الفني مجسّدًا في النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، على تعميق الاندماج الاجتماعي من خلال التعبير عن هوية متنوعة وجامعة، والقدرة على التصدي لنزعات التفكيك التي تستدعي المخططات الاستعمارية السابقة، الظهير «البربري» الاستعماري، نموذجًا؛ نزعة التفكيك التي تعمّقها الهشاشة الاجتماعية، وكذا الاستبداد السياسي والاستئثار بالسلطة والثروة. هذا ما ساعد في بروز أطروحات «نيو قبلية» (القبلية الجديدة)، تحت لافتات المطالب الاجتماعية والحقوق الثقافية لمناطق بعينها، مؤطرة داخل أيديولوجيا إثنية ولغوية ذات نبرة تحريضية على كل ما هو عربي قومي وإسلامي في المغرب. لذلك، كانت الأبعاد الثقافية والحضارية للنص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان نقيضًا موضوعيًا لجميع نزعات التفكيك والتجزئة، بما

يحمله من تعابير فنية وحكمية ومفهومية وموسيقية للمناطق المغربية المختلفة، في إطار إخراج فني وكيمياء موسيقية جاذبة للتماسك والانتماء الجماعي الواحد بروافده المتنوعة، مع احتفاظه بمسافة موضوعية من خطاب الدولة وارتباطاتها السياسية والأيدولوجية، ليبقى وفيًا لصوت الفئات الاجتماعية الواسعة والكادحة، وملتقى لآلامها وآمالها وطموحاتها من أجل بلد موحد وجميل وعادل. فالثقافة هي روح المجتمع التي تنفخ فيه الحياة، وفن المجتمع هو الأشد تعبيرًا عن هذه الروح⁽⁷⁾. فإلى أي حد استطاع النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان الوفاء بهذه الرسالة العظيمة؟ رسالة التماسك والاندماج وحماية الهوية الجامعة من التفكك، أمام ضربات الإثنية الجديدة وتحديات الواقع الموضوعي، وتواطؤ الخارج (فرنسا على الخصوص) مع جميع الدعوات التجريئية ضد الانتماء العام إلى الأمة العربية والإسلامية، والرغبة الملحاحة في إلحاق الوجدان المغربي بموسيقى فرنسا وبأهازيجها واستعاراتها.

منهج البحث

سنستثمر في هذا البحث بعض الأدوات التحليلية لمنهج البنيوية التكوينية كما صاغها منظرها لوسيان غولدلمان⁽⁸⁾. هذا

(7) ديفيد إنغليز وجون هغسون، محرران، سوسيولوجيا الفن: طرق للرؤية، ترجمة ليلى الموسوي، مراجعة محمد الجوهرى، عالم المعرفة؛ 341 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2007)، ص 44.

(8) ولد في بوخارست عام 1913. أسس فكره على قراءة أعمال جورج لوكاش: الروح والأشكال، ونظرية الرواية، والتاريخ والوعي الطبقي. متخصص في الاقتصاد السياسي والفلسفة، اشتهر بأطروحته في الأدب بعنوان «الإله المخفي»، دراسة في الرؤية =

المنهج الذي يقوم على سوسيولوجيا الفن والفكر، أي القول بوجود تأثير للحياة الاجتماعية في الإبداع الفكري والفني والأدبي والجمالي؛ إذ إن القيم الفكرية والجمالية لا تنفصل عن محيطها الاقتصادي والاجتماعي. فالبنوية التكوينية تقوم على أن رؤية العالم، أو الرؤى للعالم ليست وقائع شخصية بل هي وقائع اجتماعية، تحولت إلى نسق من التفكير والتعبير لمجموعة من الناس في وضعية أو وضعيات اقتصادية واجتماعية متشابهة. هذا النسق هو الذي ينشئ مثلاً فنًا وموسيقى أو تعبيرًا جماليًا عن رابطة مشتركة من العواطف والمشاعر والأفكار والأفعال تقرّب مجموعة من الناس بعضهم من بعض، كما تجعلهم متحدين في مواجهة طبقة نقيض، على أساس طرائق متقابلة من التفكير والإحساس تقف على حياة اجتماعية بلغت أقصى درجات الكثافة والقوة والإبداع.

إن منهج البنوية التكوينية الذي نتبناه في هذا البحث، مع تعديل وتكييف يلائمان طبيعة البحث، يساعدنا في الوقوف على التفاعل الخلاق بين الوعي والفعل انطلاقًا من مستويات الإدراك والممارسة الاجتماعية؛ فالعمل الفني (وفي حالتنا النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان) يمارس تأثيره في أعضاء الفئات الاجتماعية التي يُعبّر

= المأساوية في أفكار باسكال ومسرح راسين؛ وهي دراسة تحليلية ماركسية للأدب، تقوم على اكتشاف دلالة البنى الذهنية الجماعية التي أنشأتها المجموعات الاجتماعية. نشر في عام 1959 كتابًا بعنوان أبحاث جدلية، وهي أبحاث تتعلق بعلم اجتماع الأدب والفلسفة. كما أصدر كتاب من أجل علم اجتماع الرواية، وكتابي البنى الذهنية والإبداع الثقافي، والماركسية والعلوم الإنسانية. وتُعتبر مقولة «الكلية» أبرز المفاهيم المستعملة في أبحاثه النظرية والتطبيقية.

عنها، كما أن نمط الحياة الاجتماعية لهذه الفئات يُحدّد جزءًا كبيرًا من التعابير الفنية شكلاً ومضمونًا. فإحساس الفنان وإبداعه يتعمّقان من خلال اتصاله المكثف بالفئات الاجتماعية التي ينتمي إليها ويعبّر عنها؛ ذلك أن الفن تعبير عن طريق في الإحساس بالحياة والمجتمع والكون والنظر إليهما، لكن من غير ادّعاء أن الفنان ينسخ الواقع، بل يبدع كائنات وأشياء تؤلف عالمًا جماليًا ليس هو الواقع بحذافيره، لكنها كائنات وأشياء ملموسة وواقعية داخل عالمه الذي يبدعه، بما يحفظ لها قيمتها الفنية إلى الأبد، وإقبال الناس عليها بكثير من الحب والإعجاب والتفاعل عبر العصور والطبقات الاجتماعية.

هذا المجهود يتطلب موهبة فنية كبيرة وطاقة عمل ضخمة وتجربة واقعية معقدة ومكثفة، وهو ما سيبرز لنا بجلاء في تجربة أفراد مجموعة ناس الغيوان، خصوصًا أن هذه المجموعة نشأت في ظروف اجتماعية وسياسية صعبة، حيث إن منهج البنيوية التكوينية يبيّن لنا أن فترات الأزمنة والتحوّل الاجتماعي العميق هي الفترات الملائمة لميلاد عمل فني كبير انفتح له الأفق الفكري والعاطفي بشكل واسع وغير مسبوق.

إن المنهج الذي نتبّاه، بما هو نموذج تفسيري سوسيولوجي، يساعدنا في رصد العلائق بين السيرورة الاجتماعية التي عرفها المغرب بعد الاستقلال لبناء الهوية الوطنية الجامعة، والتي عرفت تفكّكًا سياسيًا بسبب عوامل موضوعية خارجية: كالاستعمار، وأخرى داخلية: كصراع الفاعلين السياسيين على السلطة والثروة، رصد العلاقة بين هذه السيرورة الاجتماعية والعمل الفني الذي

راكمته مجموعة ناس الغيوان، من خلال المجهود الفردي الفني والإبداعي، أو الأداء الجماعي، داخل هذا النص الغنائي الذي نحن بصدد دراسته، فلا يمكن مثلاً فهم أعمال غوته، مثل فاوست وباندورا، من دون دراسة تاريخية وسوسيولوجية للثورة الفرنسية ولحياة نابليون.

إن أولى الأدوات التي يمنحها لنا المنهج البنيوي التكويني للدراسة السوسيولوجية للنص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان؛ هي الوعي، بصفته مظهرًا معيّنًا لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل؛ ذلك أن كل واقعة اجتماعية هي واقعة وعي، تمثل قطاعًا معيّنًا من الوقائع على وجه التقريب⁽⁹⁾. والمعرفة الفاهمة والمفسّرة لوقائع الوعي لا يمكن الوصول إليها بإدراجها ضمن كليات اجتماعية، لذلك سنحاول رصد أنواع الكليات الاجتماعية (Social Structures) التي يزخر بها النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، من دون الدخول في التعقيدات النظرية التي ناقشها غولدمان من حيث العلاقة بين الوعي الممكن والوعي القائم عند الطبقات الاجتماعية، على أساس أن وظيفتنا هي البحث عن العناصر الرؤيوية والتعبيرية التي يحملها نص مجموعة ناس الغيوان، للتعبير عن الهوية الوطنية الجامعة على صعيد البنية الذهنية للجماعة المغربية في إطار نمذجة لنمط وعي ممكن من خلال مضمون محدد في لحظة تاريخية معيّنة، وهي فترة الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من

(9) لوسيان غولدمان، «الوعي القائم والوعي الممكن»، ترجمة محمد برادة، في: البنية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان [وآخ.]. راجع الترجمة محمد سيلا، ط 2 (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986)، ص 33-35.

القرن العشرين، في حالة دراستنا النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان؛ إذ تحققت فيه أعلى درجات التلاؤم بين الوعي الممكن في تلك اللحظة التاريخية. فمفهوم الوعي، كما طرحه غولدمان، يقدّم لنا إمكانات سوسيولوجية وفلسفية وتاريخية وتحليلية لفهم بنية الجماعة الوطنية المندمجة، من خلال بحث تجريبي يستثمر مفاهيم البنيوية التكوينية كمنهج عمل لا كاختيار فلسفي ونظري مغلق؛ منهج يعمل ليكشف لنا كيف أن النص الغنائي لناس الغيوان كان يحمل أسئلة طبقات اجتماعية معيّنة في إطار علاقة جدلية وتفاعلية بين النص الفني والمجموعة الاجتماعية، أي العلاقة بين الفنان/ ناس الغيوان، والبنية الذهنية للجماعة، من خلال الإحساس والتعبير والمضمون والموسيقى والأداء؛ ذلك أن الفنان/ مجموعة ناس الغيوان، يتصرف على وجه العموم انطلاقاً من البنى الذهنية عينها التي تسود الجماعة؛ فالنص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، من خلال مفهوم «البنية الذهنية للجماعة»، هو المعادل الموضوعي والفعلية للوعي الجماعي.

كما يزودنا هذا المنهج بمفهوم «البنية الدلالية»، بما هي اندماج وانسجام وموقف عام للمجموعة تجاه العلاقات الاجتماعية، في إطار بنية دينامية مضمرة ومتناسقة داخل المجموعات، أي بنية دلالية، يعبر عنها الفنان من خلال أدائه الفني والموسيقى، فيتّجه نحوها وجدان الناس وفكرهم وسلوكهم؛ ذلك أن المجموعة الفنية/ ناس الغيوان، تصبح عندها حاملة رؤية العالم الخاصة بالمجموعة؛ أي البنى الذهنية والوجدانية والبنى السلوكية التي هي دوماً بنى تاريخية، يؤثر بعضها في بعض تأثيراً متبادلاً، وتتدامج

ضمن بنى تحويها وتشملها⁽¹⁰⁾. كما أن البنية الدلالية لا تغفل سيرة الإنسان/ الفنان ونفسيته، كأدوات مساعدة لرصد العلاقة بين الذات الفردية للفنان والبنى الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي؛ لذلك ساعدتنا سير أفراد مجموعة ناس الغيوان في تبين طريقتهم في النظر إلى العالم وإحساسهم وتخيلهم، ومزاجهم ونمط شخصياتهم، بما يعطينا العناصر الأساسية لوعيهم وفكرهم التصوري، ومدى تطابق ذلك مع البنية الدلالية للجماعة ومع السيرورة التاريخية وتطورها، أي الرؤية إلى العالم، كمفهوم محوري عند غولدلمان؛ رؤية هي في منزلة نسق فكري أو نموذج معرفي، كما عند عبد الوهاب المسيري⁽¹¹⁾، أو نموذج رشيد، كما عند توماس كون⁽¹²⁾، للكيفية التي ينظر بها الفنان إلى العالم، وهي ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى المجموعة. هذه الرؤية التي يحملها النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، سنبرز كيف أنها متناسقة ومندمجة وموحدة لمجموع واقع الأفراد في المجتمع. هذه الوحدة والاندماج في رؤية المجموعة التي يعتبر عنها النص الغنائي، ليسا بنية ميتافيزيقية مجردة، بل معطى من المواقف والسلوكات والتحيزات والأفعال التي توحد الجماعة؛ فمركزية القضية الفلسطينية في أغنية ناس الغيوان، مثلاً، دليل على

(10) بول باسكادي، «البنوية التكوينية ولوسيان غولدلمان»، في: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 47.

(11) عبد الوهاب المسيري: العالم من منظور غربي، كتاب الهلال؛ 602 (القاهرة: دار الهلال، 2001)، ص 61، والعلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة، 2 ج (القاهرة: دار الشروق، 2002)، ج 2، ص 446.

(12) توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة؛ 168 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992)، ص 77-86.

توحد الجماعة على موقف وجودي من قضية يمتزج فيها الانتماء الوطني بالانتماء القومي والديني لفلسطين، وهو ما ستقف عليه في تحليل تيمة فلسطين في أغاني ناس الغيوان.

يحقق الفن رؤية العالم على مستوى المجموعة الاجتماعية من خلال أدائه بصورة لا شعورية في بعض الأحيان، وليس دائماً عبر النيات الواعية أو الأفكار السياسية المباشرة. إن استخراج الدلالات الموضوعية لنص مجموعة ناس الغيوان الغنائي سيساعدنا في رسم معالم الهوية الجامعة للجماعة الوطنية التي يعبر عنها الفنان.

إن قيمة النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، وفق المنهج المعتمد، ستحدد لنا باعتباره ممثلاً لرؤية متناسقة ومندمجة إلى العالم على مستوى تفكيره أو تعبيره. إنه نص متوتر ومتجاوز يجمع بين الوحدة والتعدد في مجموع متناسق يشكل وحدة بنيوية. فهذا النص يعطي شكلاً جمالياً لرؤية العالم التي بدأ يشكلها المجتمع المغربي بعيد الاستقلال. والانسجام الجمالي في نص ناس الغيوان يُعبر عن انسجام اجتماعي؛ ذلك أن الأعمال الفنية الكبرى تحيل دائماً على رؤى للعالم؛ رؤى تشكلها مجموعات اجتماعية قبل أن يستثمرها الفنان ويُعبر عنها بالكلمة والموسيقى⁽¹³⁾، في إطار ما يسميه غولدمان «الذاتية الداخلية» التي تنشأ من خلال الممارسة الاجتماعية للمجموعة. فوظيفة الفنان في هذه الحالة هي خلق الانسجام الذي يعيش الناس إحباطه في الحياة الحقيقية، ليس

Lucien Goldmann, *Marxisme et sciences humaines*, Idées; 228 (Paris: (13) Gallimard, 1970), p. 231.

كالهذيان والخيال أو الحلم الذي قد ينوب عن المادة مما لم يستطع الفرد أو المجموعة الاجتماعية التوفّر عليه في الحياة الواقعية، ولكن من خلال الفن الفاعل الذي يقوّي تيار الوعي ويجعل الفن في قلب الحياة الاجتماعية الحقيقية. فالأعمال الفنية الكبرى هي التي يجد فيها الناس كائنات وعلاقات تُعبّر عن طموحاتهم إلى حد معيّن من الوعي والانسجام لم يكونوا هم أنفسهم قد أدركوه بعد⁽¹⁴⁾.

يتجاوز العمل الفني هجئة المادة الخام للبنى الذهنية والبنى الدلالية للمجموعة الاجتماعية، إلى إنتاج نص فني جمالي أكثر تناعماً وانسجاماً واندماجاً يقدّم الأسئلة والأجوبة لمجموع المشكلات القائمة بالنسبة إلى مجموعة أو طبقة اجتماعية، من خلال تمظهرات فنية وصوتية وموسيقية لما يفكر فيه أعضاء المجموعة الاجتماعية.

تتيح لنا البنيوية التكوينية كشف الوظيفة الرسالية التي حملها النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان؛ من خلال الإيمان بالإنسان المغربي والعربي وقدرتهما على العطاء والتحدى، وتجاوز جميع عناصر التفكيك التي تتهددهما من أجل حياة أفضل في إطار هوية جامعة ومتماسكة ومتكاملة العناصر. فالنص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان ليس نقلاً متخيلاً للبنى الواعية للجماعة، بل تجسيد جمالي وواقعي للقيم المشتركة التي تؤمن بها المجموعة الاجتماعية، في إطار تجانس لا استنساخ، بين الحياة الاجتماعية للجماعة ونوع

Lucien Goldmann, *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine* (Paris: Gallimard, 1956), p. 347.

التمظهر الفني الذي تقدّمة مجموعة ناس الغيوان، من خلال ثراء فني وحياتي لكل فرد من أفراد المجموعة؛ أي التجربة الفردية لكل فرد والمواهب الفنية التي اختص بها، والتي تمتع من فضاء متنوع ومختلف الواحد عن الآخر، في إطار مندمج ومخلوط بوعي الجماعة وقيمها وفعلها. فالفئات الاجتماعية التي تشكّل مجتمع الفنان هي المبدعة الحقيقية للإبداع الفني والثقافي. وعمل الناقد الأدبي، من منطلق سوسيولوجي، هو البحث عن التماثل بين بنية/أيديولوجيا المجموعة الاجتماعية، وتمظهرات العمل الفني والتجارب الفردية الخاصة لأفراد المجموعة الفنية، ناس الغيوان في حالتنا، من خلال كشف العناصر «الكلية»، و«البنية الدلالية»، و«رؤية العالم» كنموذج تفسيري من داخل النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان؛ ذلك أن خلف كل عمل فني كبير ملقياً ومتلقياً يتعين تحديدهما والتأريخ لهما ووصفهما، من خلال التقاط سيرة المجتمع وحركيته وعلاقاته داخل النص الفني في إطار صراع وإع أو غير وإع.

على الرغم من ميلنا إلى هذا الاختيار المنهجي، لن تكون قراءتنا تطبيقاً لبعض المبادئ والمفاهيم على النصوص، ولا تطبيقاً لوضعيات جاهزة في متون نظرية؛ فمنهجنا الذي نستصحه بشكل مضمّر في قراءتنا النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان لا يحمل جميع مفاتيح الواقع، ولم يقل غولدمان كل ما يمكن أن يقال عن المجتمعات وعن التاريخ وعن الفن وعلاقته بالمجموعات الاجتماعية. ولكنه منهج يساعدنا في تطوير الوعي بالظاهرة الاجتماعية والتاريخية والفنية من خلال التأويل كاختيار فردي لما هو

إبداع، يساعد في تشكيل الوعي بالواقع واستعادته بأشكاله المتعددة. فتأويلنا النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان هو نوع من الربط بين النص والمرجع النظري، أي بين الأفكار والأشياء والحوادث والأفراد والتعبير، وبين الأشكال والتعابير القديمة، وبين الأسئلة الجديدة والمتجددة؛ أسئلة بناء الذات الجامعة وتحقيق النهضة المنشودة. كما أن تأويلنا لا يروم الوصول إلى المعنى النهائي لمفهوم الذات الجامعة، ولا تشكيل مرجع أخير أو حكم مختزل، بل يروم النبش في الثقافة أكثر من النبش في النصوص، الثقافة الجامعة التي تؤسس البنية الذهنية والدلالية ورؤية العالم المنسجمة والمتماسكة.

إن تأويل النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، وفق مقارنة بنيوية تكوينية، يعتمد النظر في البدايات، أي شروط إنتاج النص، ومن خلال سوسيولوجيا تلقي النص واستهلاكه، أي ما يتعلق بالنهايات، من حيث القراءة والانتشار والتأويل والمصير الثقافي والاجتماعي. إن قراءتنا تعني مقارنة ما هو تاريخي واجتماعي وأيديولوجي وثقافي بشكل متفاعل ومتداخل، وهو ما يتيح لنا النص الغنائي لمجموعة كبيرة هي ناس الغيوان، خصوصاً على مستوى السياق والمضامين والسير والموسيقى؛ ذلك أن معرفة الفنانين والكتاب العظام غير ممكنة من دون معرفة التناقضات التي يعبرون عنها⁽¹⁵⁾.

(15) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مراجعة المنصف الشنوفي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة؛ 221 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997)، ص 148.

أولاً: معادلات الاندماج الاجتماعي في مغرب اليوم من التفكك السياسي إلى الاندماج الاجتماعي

1 - الاندماج ومعادلات الهدم والبناء

كانت الدولة المغربية إلى ما قبل الاستعمار الفرنسي أشبه بإمبراطورية شريفية ذات طبيعة عسكرية ودينية؛ أطرافها مضطربة وأعراقها متصارعة ومِللها ونحلها وطوائفها متعددة. وكان القسم الأكبر من بلاد المغرب خارج سيطرة السلطان و«المخزن»، نسق السلطة المغربية⁽¹⁶⁾، أي لم تكن تؤدي البيعة للسلطة المركزية، ولا الضرائب المفروضة إلا بضغط حملات «التأديب» العسكرية⁽¹⁷⁾. لكن بدخول الاستعمار الفرنسي، طوقت القبائل المغربية الأمازيغية المستعمر وجيوشه، خصوصاً في الجنوب وفي الشمال، وبرز القائد الثائر محمد بن عبد الكريم الخطابي الذي قاد حرب مقاومة شرسة ضد الاستعمارين الإسباني والفرنسي، بخلفية جهادية دينية،

(16) المخزن مفهوم وظيفي مرتبط بالسلطة. انظر: عبد الرحيم العطري، تحولات المغرب القروي: أسئلة التنمية المؤجلة، تقديم مصطفى محسن، ط 2 (الرباط: طوب بريس، 2012)، ص 36-37.

(17) بيري فيرمورين، تاريخ المغرب منذ الاستقلال، ترجمة عبد الرحيم حزل (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2010)، ص 15. ويرفض عبد الله العروي هذه الأطروحة مؤكداً أن وضعية المغرب كانت تتميز قبل مجيء الفتيقيين بظاهرتين: الأولى وحدة اللغة والحضارة، والثانية ازدواجية نمط العيش. انظر: عبد الله العروي، مجمل تاريخ المغرب، ط 2 (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2009)، ص 98. وكان العروي عندما يفند الأطروحات الأنثروبولوجية الغربية ذات المقترّب الانقسام في قراءة تاريخ المغرب. انظر: محمد شرقي، التحولات الاجتماعية بالمغرب، من التضامن القبلي إلى الفردانية (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2009)، ص 39.

ما ألهم القبائل الأخرى، ولا سيما في الأطلس الصغير. وبدأت فكرة المقاومة والتحرير تسري في القبائل المختلفة والمتناقضة إثنياً ولسانياً واجتماعياً؛ مقاومة شكّلت روحاً ناظمة لجميع ألوان الطيف القبلي والاجتماعي في مغرب النصف الأول من القرن العشرين.

بدأت أولى عناصر الوطنية المغربية تتشكّل مستمدة المدد الفكري والمعرفي من الحركة الإصلاحية التي عرفها الشرق العربي بقيادة الشيخ الإمام محمد عبده الذي نشر أفكاره في المغرب الشيخ الإمام أبو شعيب الدكالي⁽¹⁸⁾ حتى إنه عُرف بها، فكان لها الأثر الكبير في القادة الفكريين المغاربة في تلك الفترة، ومنهم الشيخان علال الفاسي (من مناطق فاس) ومحمد المختار السوسي (صوت الجنوب الأمازيغي). لذلك أصبح المسجد فضاء ملائماً لتعميق المادة الرمادية الأولى المشكّلة للوطنية المغربية، وهي الإسلام، مستلهمة أفكار الحركة الإصلاحية الشرقية في إطار انتماء عربي أصيل يستظل بمظلة الإسلام كانتماء حضاري. وبعد أن تشكّلت النواة الصلبة للرابطة الوطنية، بامتداداتها العربية والإسلامية، عمل الاستعمار، كإجراء استباقي، على تفكيك هذه

(18) هو أبو شعيب بن عبد الرحمن الدكالي الصديقي (ت 1937). عالم مغربي تلمذ على يديه جيل من العلماء والمفكرين المغاربة ممن ساهموا في بناء المغرب الحديث. رحل إلى مصر ومكث فيها مدة طويلة، ودرس على علماء الأزهر، مثل شيخ الإسلام سليم البشري، والشيخ محمد بخيت، والشيخ محمد محمود الشنقيطي، والشيخ محمد الرفاعي. قصد مكة المكرمة، ودرس على علمائها، وأجازته كثير من شيوخ العلم في اليمن والعراق والشام، وبعض علماء الهند. مارس الخطابة في الحرم المكي، والإفتاء في المذاهب الأربعة. عاد إلى المغرب في عام 1907، واستقر في فاس. تولى قضاء مراكش، وعمل وزيراً للعدل والمعارف، ثم تفرّغ للعلم والتدريس إلى أن توفي.

الرابطة بإصدار الظهير «البربري» الاستعماري في 16 أيار/ مايو 1930⁽¹⁹⁾، للتفريق بين المغاربة عربًا وأمازيغ، وتفكيك رابطتهم الوطنية التي أعاد تشكيلها مطلب المقاومة والتحرير⁽²⁰⁾. وأدى هذا الإجراء الاستعماري إلى عكس نتائجه؛ حيث أسست كتلة العمل الوطني للتحرير، كما ساهم علال الفاسي في تأسيس «لجنة تحرير المغرب العربي» في القاهرة في عام 1947، وهي التي شكلت المظلة الإعلامية واللوجستية لعمل المقاومة في الداخل. كما عمت المغرب والعالم العربي، بقيادة الأمير شكيب أرسلان، حملات رفض أساليب التفكيك الاستعماري للهوية الوطنية المغربية والتنديد بها، أكان ذلك عبر قرارات إدارية وسياسية كهذه، أم عبر سياسة اقتصادية تقوم على تسويق المغرب باعتباره «المملكة السعيدة» أو «كاليفورنيا الأفريقية»، لاجتذاب رؤوس الأموال، في إطار سياسة «السحر» و«الخداع» التي يقوم عليها المشروع الاستعماري، مع إحداث مراكز تجارية وصناعية كبرى، مثل مدينة الدار البيضاء التي عرفت هجرة قروية واسعة إليها، مع

(19) الظهير البربري، وثيقة استعمارية صاغها المقيم العام الفرنسي في المغرب لوسيان سان. وهي تقر بالاختصاص القضائي للجماعات الشعبية والمحاكم العرفية على القبائل البربرية، كما تنص على نقل القضايا الجنائية الخاصة بالأمازيغ المغاربة إلى القضاء الجنائي الفرنسي، كإجراء للتفريق البنوي بين العرب والأمازيغ المغاربة. هذا الظهير السيئ الذكر الذي بدأ يحن إليه بعض الأصوات الأمازيغية الشاذة اليوم في المغرب على اعتبار أن أي إجراء وطني هو نوع من تعريب المغرب! انظر: أحمد عصيد، سياسة تدبير الشأن الأمازيغي بالمغرب بين التعاقد السياسي وسياسة الاستيعاب (الدار البيضاء: المرصد الأمازيغي للحقوق والحريات، 2009)، ص 147.

(20) عثمان الكعاك، البربر، ط 2 (الدار البيضاء: النجاح الجديدة، 2003)،

تمكين الاستعمار برجوازية حضرية موالية له من خلال قانون تملك الخواص للأراضي الجماعية، أكانت أملاكًا دينية وقفية أم أراضي قبلية، بما يوفر لهذه الطبقات الذيلية للاستعمار أسباب القوة والتمكين والتشكل في حالة كمون، استعدادًا لوظائف مستقبلية في دولة الاستقلال؛ طبقة درس أبنائها في المدرسة الاستعمارية، وهي بالمناسبة بضع عشرات من الأسر وبضع مئات من الأشخاص، لكن سيكون لها تأثير حاسم في مغرب ما بعد الاستقلال، من حيث احتكار السلطة والثروة، وإحداث الفرز الطبقي النكد بين مكونات المجتمع المغربي، فمغرب المركز أو المغرب النافع تسيطر عليه أسر محدودة، ومغرب الهامش أو المغرب غير النافع تعيش فيه أغلبية الشعب من الفقراء والمستضعفين والمقاومين الذي واجهوا الاستعمار وأخرجوه من بلدهم.

بعد الاستقلال، وجدت تلك الطبقة نفسها ضمن المستفيدين الأول من خروج فرنسا وإسبانيا من المغرب، فكانت إلى جانب الأعيان وبرجوازي الريف والموظفين المخزنيين القاعدة الاجتماعية والسياسية للسلطة، مع إذكاء الصراعات ودرجات التفاوت بين المدن والبادي، واستغلال فقر البادية وسكانها لدعم السلطة الجديدة، حتى كتب أحد الباحثين في التاريخ المغربي الحديث أن الفلاح المغربي هو حامي العرش⁽²¹⁾. في مقابل ذلك حوصرت الحركة الوطنية التحررية في المدن، مع ما لها

(21) ريمي لوفو، الفلاح المغربي المدافع عن العرش، ترجمة محمد بن الشيخ، مراجعة عبد اللطيف حسني (الدار البيضاء: منشورات وجهة نظر، 2011).

من رصيد وطني ومن عمق فكري اجتماعي يساري قاده حزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية الذي انشق عن حزب الاستقلال الذي كان قد انخرط، بنظر جناحه اليساري في الحزب، في سياسة الدولة الجديدة التي لم تكن بعيدة من الأجندة السياسية لفرنسا في المغرب. كما أن أجهزة الدولة ستعمل على تفكيك حزب الاستقلال نفسه في إطار صراع/ تناقض داخلي بين الأجهزة الأمنية والسياسة للدولة والقيادة السياسية لحزب الاستقلال، في إطار صراع خفي لا يخرج إلى العلن إلا نادرًا. كما تفرغت أجهزة الدولة كي تتصدى للمد النضالي الشعبي الذي حققه حزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية، خصوصًا بعد النتائج القوية التي أحرزها في انتخابات عام 1963، ومعه حزب الاستقلال. وتذهب بعض الروايات والدراسات التاريخية إلى أن الدولة أنشأت جهازًا استخبارات تقنيًا وخاصًا في محاربة الاتحاد الوطني للقوات الشعبية يسمى الكاب 1 (أو الغرفة رقم 1)، بدعم وتعاون وتنسيق مع خبراء أميركيين⁽²²⁾. وقد بدأت أولى مهمات هذا الجهاز باعتقالات في 16 تموز/ يوليو 1963 حين اعتُقل قرابة 5000 من مناضلي حزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية ومناضلي الحزب الشيوعي المغربي، كما شنت حملة اعتقالات واسعة في الدار البيضاء، المعتقل العمالي لحزب الاتحاد الوطني. وأدخل المعتقلون إلى معتقلات سرية وعلنية مثل معتقل «دار المقرّي» في الرباط، حيث تعرضوا لأساليب شديدة من التعذيب والتككيل بدعوى تهديد أمن الدولة، وصدرت في حق كثيرين منهم أحكام بالإعدام، ما عرّض الحزب المعارض الأول

(22) فيرمورين، ص 72 وما بعدها.

في المغرب للتفكيك والتصدع، خصوصًا أن أغلب المطاردين لجأوا إلى الجزائر، الأمر الذي كان له الأثر في اندلاع حرب الرمال (1963) بين المغرب والجزائر، واستعمال السلطة نعت «المتآمرين المغاربة» ضد المعارضة اليسارية التي كان يقودها الاتحاد الوطني للقوات الشعبية.

من هنا اندلع الصراع الشرس بين الدولة الجديدة وتيارات المجتمع المدني والسياسي التي بدأت تطرح السؤال عن المغرب ما بعد الاستقلال السياسي. واندلعت إضرابات واحتجاجات كثيرة زادها توترًا تعيين الجنرال أوفقيير مديرًا للأمن الوطني يوم 13 تموز/ يوليو 1960⁽²³⁾. وكان أوفقيير قد رَسَخ الجيش كعماد أمني أساس ارتكزت عليه الدولة في ستينيات القرن الماضي للتعامل مع الاحتجاجات الاجتماعية والسياسية التي استمرت. واستمر العنف والقمع الأمني طوال الستينيات والسبعينيات والثمانينيات والتسعينيات (حوادث فاس 1990)؛ ففي الستينيات أعلنت حالة

(23) الجنرال محمد أوفقيير، ولد في بوذنيب في منطقة تافيلالت في عام 1920، ابن قائد أمازيغي شارك في الحرب العالمية عام 1939، وعند عودته إلى المغرب في عام 1949 التحق بالديوان العسكري للجنرال دوفال، ثم أصبح في عام 1953 المساعد العسكري للجنرال غيوم الذي كُلف بخلع سلطان المغرب. أصبح أهم ضباط القوات المسلحة بعد الاستقلال. كُلف بقمع مجموعة من الاحتجاجات، خصوصًا ما يسمى بانتفاضة الريف في عام 1958. عُيِّن وزيرًا للدفاع في عام 1964. وتذكر الروايات أنه كان على علاقات وثيقة بالموساد والمصالح الفرنسية، وعُرف بالتصدي القاسي لجميع الاحتجاجات السياسية والاجتماعية التي قادها الاتحاد الوطني للقوات الشعبية. يُعتقد أنه المسؤول عن تدبير عملية اختطاف المناضل السياسي المهدي بن بركة (1965). قُتل في 16 آب/ أغسطس 1972 عند فشل محاولته الانقلابية على الملك الحسن الثاني. انظر: فيرمورين، ص 79-80.

الاستثناء، واختطف المهدي بن بركة الذي كتب رسالته «الاختيار الثوري»، ودعا إلى تحويل حزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية إلى أداة ثورية لاستكمال بناء دولة الاستقلال، واسترجاع الحقوق المهدورة وبناء نظام ديمقراطي. كما شهدت المرحلة محاولتين انقلابيتين عسكريتين، ما أحدث تفككاً سياسياً في بنية الدولة والأحزاب السياسية. وزاد من حدة التفكك السياسي والاحتقان الاجتماعي فشل المخططات الخماسية الحكومية، وارتفاع نسبة الاستدانة، وانخفاض أسعار الفوسفات، وتكلفة الصحراء، وأزمة النفط في عام 1979، والركود الاقتصادي الأوروبي في عام 1980، إضافة إلى الجفاف (1980 - 1984) الذي دفع الأسر والشبان إلى الهجرة إلى المدن، مشكلين أحزمة صفوح (عشوائيات) ينخر فيها الفقر والحرمان على هوامش المدن، خصوصاً الدار البيضاء التي كانت أكبر حاضن للبؤس والهجرة القروية، والتي عرفت أكبر الاحتجاجات الاجتماعية، ولا سيما بعد قبول الدولة الشروط المجحفة لصندوق النقد الدولي، ووضع برنامج التقويم الهيكلي (1983)، لاستعادة التوازنات الاقتصادية الكبرى والداخلية، ما يعني سياسة تقشفية تنذر بانفجار اجتماعي وعواقب سياسية غير محسوبة.

في هذا السياق المتوتر الذي أحدث تفككاً في مؤسسات الدولة وفي توجهات المغرب السياسية، برزت عناصر دينية واجتماعية وثقافية وإثنية وامتداداتها في البوادي والقبائل، كعناصر كامنة وقادرة على ضمان اللحمة الاجتماعية بحكم العلاقات التضامنية الميكانيكية والروابط القيمة والعرقية

والدموية التي تجمع سكان البوادي، أكانوا يقيمون في السهل أم في الجبل أم في ضواحي المدن، خصوصًا في سهول عبدة ودكالة والشاوية، أي مناطق الدار البيضاء والجديدة ووسطات. كما كانت المدن، ولا سيما الدار البيضاء، مناطق التقاء السكان الذين تربطهم بمختلف انتماءاتهم علاقات تجارية عادة ما تكون مدخلًا لإحياء ارتباطاتهم الدينية والثقافية والاجتماعية؛ ففي جو التفكك السياسي والصراع على السلطة أنتجت البادية بخلفيتها التضامنية عناصر الترابط والاندماج التي فشلت الدولة والأحزاب السياسية في تحقيقها، فانبثقت من البادية عناصر ثقافية وفنية ومبادرات فردية وجماعية كانت المورد الذي تشربه المغاربة الذين أحسوا بانتمائهم الجماعي وبهويتهم الوطنية ما فوق الدولة وما فوق الأحزاب. وليس صحيحًا ما ادّعاه بعض الدراسات غير الدقيقة بأن مناطق المغرب ظلت «بلاد سيية»، أي بلا نظام بعد الاستقلال، تعيش في الفوضى وعدم التوازن، خصوصًا في الحياة الاجتماعية المليئة بالتناقضات؛ فهذه أطروحة استعمارية ترى المغرب بلدًا مجهولًا على أبواب أوروبا، أو متحفًا، أو «عبارة عن إمبراطورية مقدسة رومانية جرمانية مستترة بالإسلام، أو مغرب نافع يمكن مصادرة خيراته المادية والثقافية والاجتماعية ونقلها إلى فرنسا»⁽²⁴⁾. وإذا كانت الهوية الوطنية في الدولة تقوم على امتلاك الثروة والنفوذ، أي التراتبية على الأرض وعلى الإدارة بروابط معقدة ومتداخلة بين الولاء والتبعية والمنفعة وتكريس

(24) الهادي الهروي، القبيلة، الإقطاع والمخزن: مقارنة سوسيولوجية للمجتمع المغربي الحديث، 1844 - 1934 (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2005)، ص 24.

التزعة الذاتية والفردانية وضياع الحقوق العامة وانحراف طبائع المجتمع⁽²⁵⁾، فإن الهوية الوطنية على المستوى الأفقي كانت دائماً متجذرة في المجتمع وبنائه ومستوياته المختلفة؛ هوية قائمة على التنوع الغني والاختلاف المتكامل والجامع والتضامن والمساعدة.

هذه العناصر الأفقية كان الفن أحد أهم دعائمها، ولذلك كانت الثقافة وتعاييرها الفنية والجمالية أكبر ضامن لتماسك المجتمع، والحفاظ على روابطه الاجتماعية، بما تجسد من تنوع وتفاعل وتضامن وإحساس ضمني، واع وغير واع، بالانتماء إلى الجماعة الوطنية. لذلك كانت المخططات الاستعمارية تسعى دائماً إلى تفكيك الروابط الأفقية بين مكونات المجتمع (الظهير الاستعماري «البربري»)، وترسيخ الوجود الفرنسي (عبر وكلاء في السياسة والإدارة والفكر والثقافة)، بعد خروجه، ممن يستيهم عبد الله العروي الدعاة الليبراليين ضحايا إغراء الغرب⁽²⁶⁾، وكذا حملته على كل ما هو عربي وإسلامي لفصله عن عناصر الهوية المحلية المغربية (لغات محلية، أعراف، تقاليد، فنون...).

إن دور الثقافة بتعبيرها الفني، أي الفن، في تعميق الانتماء الجماعي في المغرب المتعدد هو ما يُشكّل هدف هذا البحث،

(25) أحمد العماري، نظرية الاستعداد في المواجهة الحضارية للاستعمار: المغرب نموذجاً، الرسائل الجامعية؛ 20 (واشنطن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1997)، ص 519-525.

(26) كمال عبد اللطيف، درس العروي في الدفاع عن الفكر التاريخي الحدائي، سلسلة المعرفة للجميع؛ 11 (الرباط: منشورات رمسيس، 1999)، ص 33.

من خلال التركيز على النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان التي ارتبط بها المواطن المغربي لأنه وجد فيها هويته بروافدها المتعددة؛ نص يساعده في استعادة جذوره بمرجعياتها الدينية والإثنية واللسانية، وتجديرها للتخلص من وصاية المستعمر الوجدانية⁽²⁷⁾. هذه الاستعادة الجامعة للهوية الوطنية فشلت الدولة والأحزاب السياسية في حمايتها من المخططات التفكيكية الفرنسية، لأن الفاعلين السياسيين شغلهم الصراع على الثروة والسلطة، فأخذ المجتمع زمام المبادرة من خلال إمكاناته الذاتية التي توفرها الثقافة والغناء، وكانت «ناس الغيوان» تعبيرًا بصيغة الجمع عن مجتمع مندمج ومتماस्क ومتضامن في آماله وآلامه، الأمر الذي سيثبت البحث من خلال فرضيته وإشكالاته ومنهجه.

2 - سوسيولوجيا النص الغنائي في المغرب:

من الصراع على السلطة إلى بناء الهوية الجامعة

ارتبطت السياسة بالغناء على طول الوطن العربي بل وفي العالم؛ إذ استطاعت أشعار محمود درويش التي لحنها مارسيل خليفة وغناها حمل القضية الفلسطينية إلى البيوت كلها. كما حملت أشعار أحمد فؤاد نجم التي لحنها وغناها الشيخ إمام رؤى الطبقات الاجتماعية المسحوقة في مصر، وعبرت عن رؤيتها للعالم وعن بنيتها الدلالية والذهنية وعن آلامها وآمالها.

(27) محمود الذوايدي، التخلف الآخر: هولمة أزمة الهويات الثقافية في الوطن

العربي والعالم الثالث (تونس: الأطلسية للنشر، 2002)، ص 109.

كما شكّل النص الغنائي مكونًا أساسيًا في المشهد السياسي المغربي، أكان ما تعلق بالدولة وأجهزتها أم بالقوى الاجتماعية الواسعة؛ وحرص السلاطين المغاربة منذ القديم على تنظيم الاحتفالات الموسيقية، بمناسبة انتصارات عسكرية أو ولادات أو حفلات رسمية وطنية ودينية، حيث تُلقى فيها الأشعار أو تُقرع فيها الطبول⁽²⁸⁾. كما شكّل النص الغنائي بعد الاستقلال أداة من أدوات الصراع على السلطة، وأداة لمواجهة الاستعمار عبر الأناشيد الوطنية. والنشيد الوطني عبارة عن مقطوعة شعرية قصيرة تقوم على إيقاع خفيف وسريع وتعتمد أداء جماعيًا، وغالبًا ما تكون مجهولة المصدر؛ إذ كثيرًا ما تشارك في صوغها وإنتاجها على مستوى النظم أو على مستوى التلحين نخبة من مثقفي الحركة الوطنية، ومن ضمنها الشاعر والأديب والفنان الموسيقي؛ أناشيد تبلور أمني الحركة الوطنية وطموحاتها⁽²⁹⁾. واستمر النشيد الوطني المغربي يستمد قوته من النشيد العربي الذي بقي ملازمًا للإنسان العربي في التعبير عن مواقفه البطولية، وكان شعار كفاحه من أجل الحياة الحرة والكرامة، كما عكس بطولات المرأة والرجل المغربيين؛ إذ انتشرت أناشيد وطنية بطولية بلغات محلية مثل الأمازيغية،

(28) أبو الحسن علي بن عبد الله بن أحمد بن أبي زرع الفاسي، الأئيس المطرب بروض القراطس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس (الرباط: دار المنصورة للطباعة والوراقة، 1973)، ص 364.

(29) عبد العزيز بن عبد الجليل، الأناشيد الوطنية المغربية ودورها في حركة التحرير، جمع ودراسة وتدوين موسيقي عبد العزيز بن عبد الجليل، مراجعة وتقديم عباس الجراي، سلسلة تراث (الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية؛ مطبعة المعارف الجديدة، 2005)، ص 65.

ذات نبرة سياسية مرتفعة تستخف بالمستعمر وتدعو إلى مقاومته. وأعطت النهضة الأدبية العربية الحديثة، مع الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية في المهجر الأميركي، دفعة فنية وفكرية جديدة للنشيد الوطني بخصائصه الموسيقية وأنماطه الشعرية وقوالبه الغنائية⁽³⁰⁾. واشتهر بعض الأنشيد في العالم العربي مثل نشيد «ربنا إياك ندعو» الذي نظمه الأديب المصري والبلاغي محمد صادق الراجحي ولحنه محمد داود⁽³¹⁾، ومنه:

ربنا إياك ندعو ربنا	آتنا النصر الذي وعدتنا
إننا نبغي رضاك إننا	ما ارتضينا غير ما ترضى لنا
أنفسًا طاهرة طهر الحرم	تملاً التاريخ مجداً وكرم
وأفياث بالعهود والذمم	راقبات للمعالي والهمم

أو «نشيد الحرية» الذي وضع كلماته كمال الشناوي ولحنه محمد عبد الوهاب في عام 1952، بمقدمته الموسيقية التي أتخذت في عهد الثورة شعاراً لنشرة الأخبار في إذاعة القاهرة. وحُولت كلمات اللازمة إلى ما يناسب الأوضاع الوطنية في المغرب في الخمسينيات من القرن الماضي، فجاء ذلك على النحو التالي⁽³²⁾:

يا قومنا انهضوا	وكونوا إخوانا
واتحدوا كي تبلغوا الأمل	سيروا يدا في يد

(30) بن عبد الجليل، الأنشيد الوطنية، ص 26.

(31) بن عبد الجليل، الأنشيد الوطنية، ص 238.

(32) بن عبد الجليل، الأنشيد الوطنية، ص 251.

وأصبحت اللازمة المغربية:

نحن يا قطر بنوك نفتديك نفتدي بالروح حماك نفتديك
دمننا ملء ثراك نفتديك نحن يا قطر بنوك نفتديك

وكذلك نشيد «نحن طلاب المعالي» الذي لحنه فضول الصائغ وانتشر في المغرب، وسط الشباب: (33)

نحن طلاب المعالي نحن جند العرب
حين نمشي لا نبالي بالأذى والنُوب
بعلوم وفنون واتحاد وثبات
سنقوم ونصون مجدنا حتى الممات

قدّم النشيد للحركة الوطنية المغربية نمطًا إبداعيًا جديدًا في أسلوب نظمه وفي طبيعة لحنه وقوة تأثيره من حيث هز النفوس وإثارة الهمم، متجاوزًا المدائح النبوية بألحانها الرتيبة والخاصة، أو الموشحات الأندلسية بإيقاعها المترف والمسترخي، ما يعني انبثاق روح جديدة، وإنسان جديد ارتوى بمضامين أناشيد قوية آتية من المهجر أو من المشرق، مثل نشيد «الرياح» لميخائيل نعيمة، ومطلعه:

هَلْلي هَلْلي يا رياح وانسجي حول نومي وشاح

ونشيد «الشباب» لبشارة الخوري، ومطلعه:

(33) بن عبد الجليل، الأناشيد الوطنية، ص 254.

نحن الشباب لنا الغد ومجده المخلد

أو نشيد «العلم»، ومطلعه:

يا علمي يا علم العرب أشرق واخفق

في الأفق الأزرق يا علم

أو نشيد «الجامعة» الذي وضع كلماته أحمد رامي في عام 1936، ولحنه رياض السنباطي وغتته أم كلثوم، وانتشر في المغرب، ومطلعه:

يا شباب النيل يا عماد النيل

هذه مصر تناديكم فلبوا

دعوة الداعي إلى القصد النيل

شيدوا المجد على العلم وهبوا

ثم سيروا في حمى الله المعين

كما انتشر وسط المقاومين المغاربة نشيد «أرض الأجداد»، للشاعر اللبناني حلیم دموس، وفيه دعوة صريحة للمواطنين العرب المهاجرين إلى العودة إلى الوطن العربي، ومطلعه:

عليك مني السلام يا أرض أجدادي

ففيك طاب المقام وطاب إنشادي

على الرغم من احتواء هذه الأناشيد أسماء مناطق محلية مثل النيل، أو التعبير عن قضايا مثل الهجرة بالنسبة إلى لبنان، التي لم

يكن المغرب يعانيتها يومذاك، أقبل المغاربة على هذه الأناشيد وعلى ترجيع كلماتها دونما تغيير للنص، إيماناً منهم بأن الانتماء العربي كافٍ للشعور بوحدة المصير ووحدة الهم ووحدة الوجدان والعواطف، وكذا ما يحمله النشيد العربي من علامات لـ «البنية الدلالية» و«البنية الذهنية» التي توحد العرب حيثما كانوا؛ فكم كان الشباب المغربي وما زال يستمتع بالاستماع إلى نشيد «بلادي» الذي لحنه الفنان المصري سيد درويش أو بترديده، ومطلعه:

بلادي بلادي بلادي لك حبي وفؤادي
مصر يا أم البلاد أنت غايتي والمراد
وعلى كل العباد كم ليلك من أيادي

وكانه يتحدث عن المغرب، من دون الانتباه إلى أنه يخاطب مصر! كما كان طلبة البعثة المغربية في مدرسة نابلس في فلسطين⁽³⁴⁾ يرددون نشيد الزعيم السوري فخري البارودي، دليلاً على الانتماء الوطني الواسع للمغاربة، ومطلعه:

بلاد العرب أوطاني من الشام لبغدان
ومن نجد إلى يمن إلى مصر فتطوان

كان النشيد الوطني أداة لتحقيق التحرير وشحن الهمم لمقاومة الاستعمار، وتحول بعد الاستقلال إلى أداة مركزية لتكريس السلطة من خلال انتشار أناشيد وأغانٍ «مناسباتية» تحتفي بالحاكم

(34) بن عبد الجليل، الأناشيد الوطنية، ص 42.

وحاشيته وتقوّى نفوذه السياسي. وفي المقابل أنتجت المعارضة أناشيد حزبية مضادة، أو اقتبست الأغاني السياسية من الشرق، مثل أغاني الشيخ إمام ومارسيل خليفة وفيروز، لتُعبّر عن مواقفها واحتجاجها. وبلغ الصراع أشده بين السلطة والمعارضة إلى درجة أن انقلاب الصخيرات في 9 تموز/ يوليو 1971 جرى في خضم الاحتفالات الغنائية والموسيقية بذكرى ميلاد الملك الحسن الثاني، بل أرغم الانقلابيون الفنان المغربي عبد السلام عامر على تلاوة البيان العسكري عبر ميكروفون الإذاعة الوطنية في الرباط معلّناً قيام الثورة، بعد أن رفض ذلك عبد الحليم حافظ الذي كان بين حضور الحفل يومذاك⁽³⁵⁾. وعكس النص الغنائي في مغرب الاستقلال الصراع السياسي على السلطة، وما زال مستمرًا إلى اليوم من خلال «المهرجانات» التي يشرف عليها عادة رجال نافذون في أجهزة الدولة، أو من خلال استدعاء القوى السياسية عددًا من الفنانين للمشاركة في حملاتها الانتخابية.

وإذا كان النص الغنائي قد ساهم في مرحلة الاستعمار في إذكاء الشعور الوطني وبناء الهوية الوطنية الجامعة، فإنه تحول بعد الاستقلال إلى أداة لبناء الدولة وتكريس نفوذها، أو نقدها ونزع الشرعية عنها، وهو ما أحدث تفككًا سياسيًا في الذات الفنية المغربية بسبب تحزب الفنان وانحيازه إلى مواقف سياسية محددة، أكانت مواقف الدولة ورموزها أم مواقف المعارضة ومناضليها. وإذا كان فن المقاومة، عبر النشيد أو الشعر أو التعابير الفنية المحلية

(35) محمد شقير، النص الغنائي بالمغرب: بين بناء الدولة وتمجيد السلطة (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2012)، ص 12.

المتنوعة، قد عمّق معاني الوحدة الفكرية والسياسية والشعورية للمغاربة، بخلق ما يسمّى «الأمة المغربية»، ونقض الأطروحات الاستعمارية التي صوّرت المغرب فسيّفاء قبلية متناحرة، من دون جذور ولا أصول، فإن الصراع على السلطة بعد الاستقلال أدى دورًا كبيرًا في تفكيك هذه الوحدة الشعورية؛ إذ اقتصر النشيد على ترسيخ رموز الدولة العصرية: تحية العلم؛ النشيد الوطني (1969) الذي يُجسد الولاء السياسي إلى الوطن؛ نشيد يجمع بين الموسيقى واللعن، في منزلة «سلام ملكي» من وضع قبطان فرنسي في عهد الماريشال ليوطي، كتب كلماته أحد شعراء البلاط في عهد الحسن الثاني، وُجِّد من خلال ظهير شريف رقم 1.55.99 صادر في 23 شباط/ فبراير 2005 ويتعلق بخصوصيات علم المملكة والنشيد الوطني، وفي مادته الثانية: «تحدد كلمات النشيد الوطني وتوليّفه الموسيقية وفقًا للملحق بظهيرنا الشريف هذا»⁽³⁶⁾. وصدرت مذكرة رقم 121 بتاريخ 30 أيلول/ سبتمبر 2003 تحث على الالتزام بتحية العلم والنشيد الوطني في المؤسسات التعليمية في مختلف البوادي والمدن، كأداة من أدوات الارتباط بالوطن والتعبير عن رسوخ حبه في الوجدان، كما ورد في المذكرة.

علاوة على ذلك رسّخ النشيد والأغنية مركزية الخطاب الأيديولوجي والسياسي للدولة القائم على تدعيم المؤسسة الملكية من خلال التغني بها، لترسيخ شرعيتها السياسية بين الأوساط الشعبية وتوسيع شعبيتها السياسية بين مختلف الفئات والشرائح

(36) شقير، ص 66-67.

الاجتماعية، فراج في الأناشيد والأغاني والتعابير اليومية «عاش الملك» و«يحيا الملك»⁽³⁷⁾.

كذلك ظهر مفهوم «الأغنية الوطنية» بكثافة تجسّد الانتماء إلى الدولة ومؤسساتها والولاء لرموزها؛ إذا كانت تذاع من خلال الإشراف الملكي عليها، خصوصًا في عهد الحسن الثاني. وتسجل الأغاني التي تحظى باستحسان الملك مع الجوقة الملكية، والأخرى الأقل منها استحسانًا مع الجوقة الوطنية⁽³⁸⁾. وأعطيت الأهمية للأغنية الوطنية، بالمفهوم التي ذكرناه، ونال أصحابها الخطوة المادية والمعنوية في شكل هبات عينية أو قطع أرض، مع اهتمام الإذاعة والتلفزيون بهذا النوع من الأغاني التي تذاع في الأعياد والمناسبات والاحتفالات الرسمية، بل جرى تشغيل مجموعة من الفنانين والمطربين والملحنين والموسيقين في الإذاعة الوطنية⁽³⁹⁾، فأدى الأمر إلى تراكم أكثر من 2500 أغنية وطنية في أرشيف الإذاعة والتلفزيون، من الإيقاعات الأندلسية والملحون والأغنية العصرية؛ منها 1000 أغنية عن عيد العرش (مناسبة تولي الملك الحكم)، و800 عن عيد الشباب (مناسبة ميلاد الملك)، و700 عن مناسبات وطنية خاصة. ويذكر بعض الإحصاءات أن الأغاني التي أنتجت لمناسبة عيدي العرش والشباب بين الستينيات

(37) شقير، ص 42.

(38) أبو بكر بنور، ضروب الغناء وعماقة الفن (الرباط: مطبعة الأمانة، 2003)،

ص 121 وما بعدها.

(39) بوجمعة أشفري وأحمد بوسطة، «الأغنية الوطنية بين ملكين»، البضاوي،

2005/5/17.

والسبعينيات تجاوز 3000 أغنية⁽⁴⁰⁾، إلا أن هذا الكم الهائل من الأغاني لم يتجاوب معه الجمهور، بل عرف تراجعاً واضحاً من حيث الجودة والتوزيع والأداء مع بداية الثمانينيات، بسبب افتقاده الصديق الفني وامتلائه بالتزلف لأهل الجاه والسلطان، وسقوطه في التكرار والإسفاف إلا ما ندر، إضافة إلى خلوه من كل ما هو إنساني واجتماعي وسياسي. ويعتقد كثيرون من المهتمين بالشأن الغنائي في المغرب أن عهد الأغنية الوطنية، أو أغنية السلطة، انتهى بوفاة الحسن الثاني الذي استثمرها، بحكم ثقافته الموسيقية الواسعة، كأيدولوجيا جمالية للربط بين الشعب والعرش. وكان الملك الحسن الثاني يستقبل في قصره كبار الفنانين العرب مثل محمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وأم كلثوم وفريد الأطرش وفايزة أحمد. كما أن الطابع التكميلي لتلك الأغنية الوطنية أفقدها قيمتها التعبيرية والجمالية، وحدّ من إمكاناتها التشغيلية والتوجيهية، إضافة إلى أن إغراقها في المحلية المغربية وعدم انفتاحها على القضايا القومية العربية والإسلامية أو الإنسانية حولها إلى مجرد تعابير نخبوية وسلطوية موزونة ومقفأة وملحنة بلا روح ولا حس صادق، فانقطعت عن الجمهور وقاطعها على الرغم مما توافر لها من دعاية ودعم إعلامي وسياسي، بل كانت هذه الأغنية مسؤولة عن زعزعة إيمان الجمهور بالوطن وحبّه له، مثلما كانت مسؤولة عن اهتزاز الإحساس بالهوية الوطنية والانتماء إلى الجماعة - الأمة.

لذلك ابتعد عنها الشباب لأنها تشوش على عاطفته الوطنية

(40) أمينة كندي، «الفران تلتهم أرشيف الأغنية الوطنية»، جريدة الصباح،

الدفينة واللصيقة بذاته، لتنهّار هذه الأغنية بتولّي الملك محمد السادس الحكم، لأن القائمين عليها في الإعلام والتلفزيون صدرت إليهم الأوامر بعدم تغني المطربين بالملك، وهذا ما ذكره أحد أشهر المطربين المقربين من الحسن الثاني، بدعوى أن القائمين على المشهد الفني في المغرب اليوم لم يعد لهم غرض في الأغنية الوطنية⁽⁴¹⁾.

الأغنية الوطنية في المغرب كانت أغنية السلطة بامتياز، تحتفي بشرعيتها أكانت سياسية أم دينية، مثل أغاني الراحل الفنان إسماعيل أحمد الذي لُقّب بمطرب القصر (120 أغنية)، وأغاني الفنان عبد الوهاب الدكالي المتميّزة لحناً وكلمات، ولا سيما أغنية «حبيب الجماهير» التي أعجب بها الحسن الثاني، والفنان المعطي بنقاسم، والفنان محمود الإدريسي، والراحل محمد الحياي، والراحلة رجاء بلمليح، والمطربة سميرة بنت سعيد، والمطربة عزيزة جلال، والفنان محمد فويتح، والفنان إبراهيم العلمي، والفنان الشعبي حميد الزاهر بأغنيته «مراكش يا سيدي فرحانة بيك»، وهي الأغنية التي طلب من صاحبها تقديمها إلى الجنود المغاربة في الأقاليم الصحراوية في عام 1983، بدعوة من وزارة الداخلية، كما كانت تذاع مرارًا على أثير القنوات الإذاعية الرسمية، خصوصًا أن الأغنية الوطنية في عهد الحسن الثاني تحولت وفق ما ذكرنا إلى أداة للدعاية السياسية⁽⁴²⁾ من خلال الإشادة بمنجزات

(41) انظر: المطرب محمود الإدريسي، في صحيفة البيضاوي.

(42) شقير، ص 132.

السلطة؛ ولعل أبرز هذا النوع أغنية الفنان عبد الوهاب الدكالي التي يقول مطلعها:

عهد الحسن الثاني	مخلد بالأعمال
شلا يمول لساني ⁽⁴³⁾	عمل الأبطال
حقق لنا الآمال	البعيدة المنال

وهي أغنية طويلة مملوءة بالدعاية وتسويق مشاريع السلطة في الصناعة والفلاحة والتجهيزات. فبعد الوهاب الدكالي غنى أغنية بعنوان «مليون هكتار»! استثمر فيها مجموعة من الألفاظ الرائجة في أغنية المعارضة: كالثورة والكفاح والفلاح والمناجل...

في مقابل أغنية السلطة، سعت المعارضة إلى توظيف الأغنية لتكريس شعبيتها وفك الحصار المضروب عليها أمام احتكار الدولة وسائل الإعلام العمومي. وبرز ضمن مطربي اليسار الفنان سعيد المغربي، مع استعارة أغاني مارسيل خليفة والشيخ إمام وأغاني الثوار الفلسطينيين وتكييفها مع السياق السياسي المغربي، فصارت الأغنية المعارضة تمثل النقيض الفني للأغنية الوطنية؛ إذ تقوم من حيث المضمون على التشهير بقمع السلطة، ونقد مضمون النظام السياسي وأسلوب الحكم.

برز سعيد المغربي في هذه الفترة ولحن أغنية «سعيدة امرأة أحبت الضوء»، كلمات الشاعر عبد الله زريقة، وتحدث عن المناضلة اليسارية سعيدة المنبهي التي ماتت تحت التعذيب، وبعد

(43) شلا تعني: ما أكثر، يمول تعني: يقول.

أربعين يومًا من الإضراب عن الطعام. أداها المغربي بلحن تصويري
مميز وأداء غنائي تعبيري ونبرة حماسية، وكان ذلك في الأسبوع
الثقافي لجمعية المدرسة المحمدية للمهندسين في الرباط. بعد
الانتهاء منها، وقف الجمهور يصفق ويصيح بالشعارات المطالبة
بالحرية والديمقراطية والعدالة. كما أداها مرة أخرى في الكنيسة
الكبرى في الدار البيضاء، وفي بيت الضحية في مراكش. وأمام هذا
التجاوب، أصبح سعيد المغربي يأخذ قصائده من أدب السجون
ومختلف قضايا الناس وتطلعاتهم. تقول كلمات الأغنية:

أربعون يومًا مرت على ضحكها

بحثت عنها في الألوان

وجدتها لونًا أحمر

عانق الشمس، عانق العينين

سألت عنها الأمهات

قلن لي: سعيدة وطن مسجون

بربكم، لا تسألوني عنها

هل هي امرأة؟

هل هي وطن؟

اسألوني: سعيدة سجن ثار

سعيدة وطن ثار

سعيدة مدرسة سجيئة

سعيدة وطن مسجون
سعيدة طفل فقد أباه في شوارع البيضاء
يا وطن الجياع - يا وطن الفقراء
يا وطن الفقراء والمعتقلين
يا وطن الصمود
موتك صمود
دمك صمود
أربعون يومًا مرت على سعيدة
تتحدى الجوع تتحدى الردة
تتحدى الجوع والجلاد
تتحدى تتحدى: وطن القهر، وطن القمع، وطن الاستشهاد

تركزت موضوعات سعيد المغربي في أغانيه على الاعتقال السياسي وإضرابات المناضلين اليساريين، كما مست معاناة المقاومين بعد الاستقلال الذين تعرضوا للتهميش، خصوصًا أغنية «المعطي باقي عندو ما يعطي»، أي «المعطي ما زال عنده ما يعطيه». وتعرض المغربي نفسه للمطاردة والنفي، فبقيت الساحة الفنية فارغة إلا من أغنية السلطة. ولم تزد العلاقة بين الجماهير والدولة إلا ابتعادًا، ولا سيما بعد حوادث الدار البيضاء في 23 آذار/ مارس 1965 حين أطلقت الأجهزة الأمنية النار على الطلبة والتلاميذ وعلى عائلاتهم، وزُجَّ بعدد كبير من المتظاهرين في السجون.

في هذا السياق الفني الذي هيمنت فيه أغنية السلطة، وضعفت أغنية اليسار المعارض وأصبحت محدودة الانتشار والذيع، وبسبب ظروف الاحتقان الاجتماعي والسياسي، تعمق التفكك السياسي للشخصية الوطنية، واشتدت القطيعة بين الدولة ومؤسساتها ومواليها وبين المجتمع وفئاته المستضعفة والمحرومة، فكانت المعطيات مواتية لتشكّل مجموعة ناس الغيوان من خارج فضاء الصراع السياسي على السلطة والثروة، لتقدّم خطابًا غنائيًا منغرسًا في جذور المجتمع ومنفتحًا على مكّوناته، أكانت في الدولة أم خارجها، حاملًا همّ التعبير عن إحساس المجتمع العميق بصدق وروحانية.

ثانيًا: النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان جاذبًا للاندماج الاجتماعي

1 - ناس الغيوان: سيرة ومسيرة... مناضلون على الخشبة

أ - زمن ناس الغيوان

يصف صحافي ألماني سهرة لمجموعة ناس الغيوان حضرها في الملعب الرياضي الكبير لمدينة أغادير جنوب المغرب، وهي مدينة أغلبية سكانها أمازيغ، قائلاً: «يكتظ ملعب مدينة أكادير بجمهور صاخب، ويمزق الشباب ذوي الشعر الطويل قمصانهم عن أجسامهم ثم يلوحون بها مثل أعلام على وقع موسيقى ناس الغيوان. ويرقص جمهور الشباب وهم يتزاحمون نحو الجنود

ورجال الشرطة الذين يحيطون بالحفل، يحاول رجال الأمن إبعادهم. وتترلق فتاة شجاعة من خلال الصفوف، وتقفز بين الموسيقيين، ثم ترقص معهم لحظة قبل أن يسحبها المنظمون من فوق الخشبة. ولكن بعد الأغنية النهائية لا يقف في وجه الجمهور أي شيء؛ ويتجاوز الشباب جميع الحواجز ويتزعمون الآلات الموسيقية من مجموعة ناس الغيوان، ويعانقونهم بشوق ولهفة، وقبل النزول من فوق الخشبة تقف شابة مغربية مربوعة القوام في طريق الفنان العربي باطما، أحد أعضاء المجموعة، وتضع له وشاحها على عنقه!«⁽⁴⁴⁾. هكذا يتعامل الشباب، في جميع أنحاء المغرب، مع هذه المجموعة الغنائية - الظاهرة. تُرى، لماذا هذا الاحتفال بها؟ ثم لماذا كانت أغانيها محظورة رسميًا؟ ولماذا يتعرض أعضاؤها للتحقيق والاستنطاق عقب كل سهرة فنية، أو عند إصدار ألبوم جديد⁽⁴⁵⁾، مع أن المجموعة لم تكن مرتبطة بأي حزب سياسي⁽⁴⁶⁾؟ ولماذا كان المسؤولون في الإذاعة والتلفزيون في المغرب ينزعجون من أغانيها؟ ولماذا يرتبط بها جميع المغاربة

(44) أندرياس كيرشغيسنر، «فرقة ناس الغيوان «بيتلز» المغرب»، ترجمة

رائد الباش، مراجعة هشام العدم، موقع قنطرة الألماني، <<http://ar.qantara.de/content/frq-ns-lgywn-lmgrby-frq-ns-lgywn-bytlz-lmgrb>>.

(45) يقول عمر السيد، أحد أعضاء المجموعة، ورئيسها اليوم: كانت مضايقات ولا أحد يمكن أن ينكر ذلك، وهذا معروف، وتحدث عنه الناس كثيرًا. وقد كنت أنتعرض لاستنطاقات الشرطة، وتساءلني: ما هذا الغناء؟ ومن أين حصلت عليه؟ ومن كتبه؟ انظر: بيان اليوم، 2008 / 8 / 18.

(46) صرح بذلك المحافظ العام للتلفزيون المغربي، الأستاذ خالد مشبال الذي أحيل على المجلس التأديبي بسبب مقالته في جريدة المحرر، لسان المعارضة اليسارية، التي ينتقد فيها الإذاعة والتلفزيون من الداخل. انظر: الاتحاد الاشتراكي، 2009 / 9 / 11.

على اختلاف لغاتهم ولهجاتهم ومفرداتهم الثقافية المحلية؟

ظهرت مجموعة ناس الغيوان في بداية السبعينيات من القرن الماضي في سياق دولي عرف استكمال تشكّل الدولة الرأسمالية المصنّعة، وتراجع الاستعمار العسكري، وبروز الأزمات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وتفجّر سؤال القلق والبؤس والتمرد، خصوصًا في العالم الثالث، وهو ما نلمسه في مضامين أغاني ناس الغيوان؛ هي أحاسيس أجيال ما بعد الحرب العالمية الثانية؛ دول وجدت نفسها ضحية تقدّم تكنولوجي معنون أنهك الإنسان وسحق كرامته. في هذا السياق الدولي، الأوروبي على الخصوص، برزت أطروحات الوجودية، ومقولات الاستلاب والتشيؤ والفردانية. كما اجتاحت أوروبا وأميركا حركات تمرد اجتماعي وسلوكي تدعى «الهيبيزم»، امتد لهيها إلى بلدان العالم الثالث، ووصل إلى المغرب. أمّا على الصعيد العربي فكانت هزيمة 1967 وتغول العدو الصهيوني وتشريد الشعب الفلسطيني وتحجيم الإشعاع القومي ومحاصرته، أسبابًا خلقت جوًا من فقدان الثقة في الذات العربية، ورسّخت الإحباط في نفوس الشباب، فتعمق الرفض وسطهم والتمرد على الموجود والسائد. وزاد حدة هذا الوعي الشقي واقعٌ محلي مسكون بالقهر السياسي، مع فشل المعارضة في إحداث التوازن مع نظام الحكم، وتعمق الأزمة الاقتصادية، واشتداد الاحتقان الاجتماعي، وهو ما سبق ذكره في مقدمة هذا البحث.

في هذا السياق، كانت أغنية السلطة سائدة على المستوى الفني، فيما لم تستطع أغنية المعارضة اليسارية بناء نموذجها

ومعادلها الجمالي إلا من محاولات محدودة مثلما رأينا، مع سعيد المغربي، في وقت توافر لأغنية السلطة الدعم المالي والإعلامي. فجأة اكتشف الجمهور المغربي موهبة مجموعة من الشباب على خشبة «المسرح البلدي» في الدار البيضاء، يردّدون تعابير غنائية شعبية ساخرة، تحمل في عمقها رسائل مشفرة من النقد الاجتماعي والسياسي اللاذع؛ تعابير تنهل من التراث المغربي والعربي، وتستثمر غناه وعمقه للتعبير عن قضايا الناس، مع استيعاب مكّونات الجغرافيا الثقافية المغربية، والاستفادة من فضاء الدار البيضاء بصفتها مدينة كبيرة وملتقى الثقافات الشعبية والتعبيرات الفنية الوطنية، وقبلة لهجرات سكان البوادي المغربية. هذا الفضاء أتاح لهؤلاء الشباب الموهوبين والمسكونين بقلق الروح والفن فرصة إنتاج خطاب مسرحي شعبي في شكله العام، لكنه خطاب يخلق تواصلاً روحياً بجمهور متنوّع في جذوره، وإن كان مندمجاً ومتناسقاً في ذاكرته وخياله وجهاز تلقّيه، من خلال لغة يومية منزوعة من واقع الناس ومصبوبة في قوالب لحنية وإيقاعية وحوارية قريبة من روح الشعب ومن بنيته الذهنية والدلالية، مع استثمار آلات إيقاعية شعبية مغرقة في الأصالة.

من هذا الفضاء المسرحي خرج أربعة ممثلين: بوجميع وعمر والعربي وعلال، ليؤسسوا مجموعة ناس الغيوان، وليعيدوا إنتاج الثقافة الشعبية للمجتمع المغربي المتنوّع، في إطار رؤية العالم وبنية ذهنية متناغمة ومتكاملة العناصر، بعدما كادت الأيديولوجيا الاستعمارية بأداتها الفاعلة، اللغة الفرنسية، والثقافة الفرانكوفونية تقتل روح الانتماء المحلي والقومي في الذات المغربية، وتحول

المغرب إلى مجرد ملحق تابع لهوية السيد المستعمر الفرنسي.

برزت ناس الغيوان لتعيد إنتاج الاندماج في الهوية والمجال، بعدما فككها الاستعمار وعوامل الصراع على السلطة بعد الاستقلال، وأعدت إنتاج اندماج الهوية وتماسكها في مضمون جديد ولحن أصيل ولغة بسيطة وبآلات غنائية شعبية ضاربة الجذور في التراثين المغربي والعربي الأصيلين مثل البندير والدف والطبل والسنتير والبانجو والعود والدعدوع (الهراز) والطمطم. ويعني استثمار الموروث الشعبي عند ناس الغيوان استثمار المشترك اللغوي الثقافي عند المغاربة؛ من تراث شفوي شعبي ولغة يومية متداولة، مشكلين بذلك صورة قائمة وحزينة من واقع الجماهير، ومنتزعين صورًا واستعارات من حياتهم ليحيوا بها، ناقدة حياة البذخ والترف والاستهلاك. كما استثمرت المجموعة أحيانًا شعبية نابعة من الموسيقى العامة ومن منابع لحنية منغوسة في جذور الناس وأعماقهم. بذلك أخرجت «ناس الغيوان» ألحان الفقراء وأهازيجهم وصخبهم ورقصهم وموسيقاهم من التهميش والفضاءات المغلقة في الحارات الشعبية على هامش المدن الكبرى (الدار البيضاء نموذجًا)، أو في البوادي المنقطعة والمعزولة، إلى التداول العام عبر الخشبة وعبر الحفلات المتنوعة داخل المغرب وخارجه. وبذلك استطاعت أغاني ناس الغيوان استعادة الجمهور المستلب غريبًا إلى أصوله المغربية والعربية وتجذير جذوره وأصوله. كما حررت موسيقى ناس الغيوان الموسيقى المغربية من خلال بعث الحياة من جديد في الإيقاعات المطمورة وموسيقاها المهمشة، علاوة على تحريرها الجمهور الفني المغربي من التنميط

التعسفي للذوق والموسيقى الذي فرضه المستعمرون عليهم، أو فرضته أغنية السلطة التي تمجدها، أو أغنية المعارضة المسكونة بالروح الحزبية المغلقة. وجاء خيار ناس الغيوان خارج الخيارات الموجودة، الاستعمارية أو السلطوية أو الحزبية، خيار فني بتعابير موسيقية وإيقاعية تنتمي إلى جل مناطق المغرب السهلية والجبلية والصحراوية، كالعططة والملحون وكناوة (إيقاع أفريقيا) وأنغام الجنوب (الصحراء) وعبيدات الرمي واللحن الشرقي العربي الأصيل واللحن الأمازيغي (أجماك).

أحييت المجموعة الانتماء الجماعي من خلال أدائها الغنائي لفن اجتماعي شاركت الجماعة الاجتماعية في صوغه من حيث التنوع والغنى⁽⁴⁷⁾؛ فإذا كانت الأغنية الوطنية الموالية للسلطة تؤديها جوقة كبيرة (الجوقة الملكية أو الجوقة الوطنية)، فيها عدد من المرددین، في جو يتميز بالسكون، وسطهم مطرب أو مغن أو رايس (مطرب في الحالة الأمازيغية)، جاءت ناس الغيوان بأداء جديد كمًا وكيفًا: خمسة أفراد يغنون ويرقصون جميعًا ويملاؤون الخشبة حيوية وتفاعلاً ونشاطاً. وإذا كانت الأغنية الوطنية متمركزة حول شخص الحاكم تمدحه وتذكر منجزاته، أو حول تيمة الحب والشوق والحنين، وجاءت بموضوعات سياسية واجتماعية وقومية، يتناوب أعضاؤها في أدائها غناء ورقصًا وصياحًا وبكاء. فأغنية ناس الغيوان «كشكول» متداخل من الصيحات والأصوات والموسيقى والإيقاعات قادمة من عمق البادية المغربية، المادة الرمادية للشخصية المغربية. وإذا اعتاد الجمهور جوقات موسيقية جالسة،

(47) نجمي، غناء العططة، ج 1، ص 33-34.

في الأغنية الوطنية والعصرية، تردّد مدح الحاكم أو شكاوى الحب والهجران، يقف ناس الغيوان على الخشبة بلباس شعبي بسيط يتقدون الحاكم، ويرقصون ويصيحون من أجل المساكين، ومن أجل فلسطين، ومن أجل أطفال صبرا وشاتيلا، بلغة وصور وحكم وتعابير مغربية شعبية قريبة من اليومي، لكنه اليومي الجزل والموحي والقوي، وليس المبتذل أو المتأكل من التعابير. يستعملون كلمات عتيقة وموغلة في الانتماء إلى الثقافة المغربية بجذورها العربية: «الخلخال، الكمية، الخيل، الكافلة، النوار»، في جو موسيقي من الاستعازة والتذكر والحنين إلى حياة الكرامة والنهضة والتألق.

لهذه الأسباب استقطبت ناس الغيوان الجمهور، فأصبحت ظاهرة فنية بامتياز، تجاوبت مع هموم الشباب واليافعين، وعكست قلقهم الفكري والوجداني وهواجسهم ومثلهم وأحلامهم بل وأوهامهم، وكل ما كان يشكل خبزهم السياسي اليومي، هم الطامحون إلى أن يكونوا جيل احتجاج وجيل فعل ثقافي وسياسي ونهضوي جديد في المغرب الجديد. كما ذكرت ناس الغيوان الشباب المغربي بالفرق الموسيقية العالمية الكبرى التي كانت تزور المغرب في السبعينيات مثل «ذا رولينغ ستونز»⁽⁴⁸⁾، و«ليد زيبيلنغ»⁽⁴⁹⁾،

(48) The Rolling Stones فرقة موسيقية إنكليزية تغني الروك. أسست في مدينة

لندن في عام 1962. أشهر أعمالها:

I can't Get No Satisfaction; The Last Time، في عام 1969. وجد عضوها برايان

جونز ميتاً في بركة ماء.

(49) Led Zeppeling فرقة موسيقية إنكليزية تغني الروك. أسست في عام 1968،

وهي أكثر فرق الروك نجاحاً وابتكاراً وتأثيراً في التاريخ. تميزت بهيمنة آلة «الغيتار» في عزفها. كتب كلمات أغانيها المغني وأحد أعضائها روبرت بلانت، وهو متأثر بالأساطير =

و«بينك فلويد»⁽⁵⁰⁾ التي كان يستقدمها الموسيقار جيمي هاندرليكس إلى مراكزش والصورة (جنوب المغرب)، فإذا بناس الغيوان بالنسبة إلى الشباب منبر بوح واستماع لمعاناتهم في أعوام الجمر والرصاص التي عرفها المغرب. هذا الأمر لم يكن سهلاً اكتشافه إلا بعد انكشاف واقع حقوق الإنسان في المغرب، بعد الإنصاف والمصالحة؛ واقع كانت ناس الغيوان شاهدة عليه ودونته في أغانيها وفي موسيقاها، ونابت عن المضطهدين والمطاردين والمسجونين، ونقلت معاناتهم إلى العالم، وهي التي قالت في إحدى أغانيها: «شعاع الشمس ما تخزنه الأسوار»، أي «أشعة الشمس لن تخفيها أسوار السجون»⁽⁵¹⁾. فإذا كانت أغاني ناس الغيوان محظورة لفترة ما في المغرب، أو كان يمارس عليها التضييق في أبسط الحالات، فإنها ظلت منتشرة ومتداولة على ألسنة الشباب والفئات الشعبية الواسعة. كانت ردة فعل طبيعية على تشظي الذاتية المغربية، إنساناً

= والملاحم الجرمانية. من أشهر أغانيها أغنية: «سلم إلى السماء»؛ وهي من أكثر الأغاني شعبية وتأثيراً في موسيقى الروك. باعت المجموعة أكثر من 300 مليون ألبوم، من بينها 100 مليون ألبوم في الولايات المتحدة الأمريكية. توقفت عن الغناء في عام 1980 بعد وفاة عضوها قارع الطبول جون بونهام.

(50) *Pink Floyd* فرقة موسيقية إنكليزية، تتكوّن من أصدقاء التقوا في جامعة كامبريدج في عام 1965، في قسم الهندسة. اشتهرت في السبعينيات والثمانينيات وباعت أكثر من 250 مليون ألبوم في العالم. أشهر أغانيها: «Arnold Layne» و«See Emilyplay»، وألبومها الأول بعنوان: «The Piper at the Gates of Dawn» في عام 1967. تميزت أغانيها بعمق معانيها، على الرغم من أنها ساهمت، بحسب متخصصين، في تغيير النظام التعليمي البريطاني.

(51) كلام الفيوان: ديوان أغاني ناس الغيوان، إعداد وإشراف عمر السيد (المغرب: منشورات اتحاد كتّاب المغرب، 2002)، ص 37. أغنية: «ماموني»، وهي أغنية تتحدث عن الاعتقال والاختطاف السياسيين.

ومجآلاً، فأرادت إعادة البناء بإعادة الاعتبار إلى الأغنية الشعبية بمقاماتها وأغراضها وأدواتها الموسيقية، فكانت بحق ثورة موسيقية في المغرب. وكان لها دور حاسم في بناء لُحمة الوطن وترسيخ الانتماء إلى الجماعة الوطنية خارج اعتبارات الصراع على السلطة. كانت وراء إيقاعاتها وكلماتها فلسفة غنائية تريد ترميم معمار الذات الوطنية الضائعة، وهو ما افتقده التقليد الغنائي في الثقافة المغربية الذي أخضع النص الغنائي للاستقطاب السياسي والولاء الحزبي.

لم تنشأ المجموعة تخطيط مسبق، بل كانت حالة انبثاقية لحاجة جماعية؛ حاجة المجموعة الوطنية الواسعة والمهمشة إلى ضمير وروح وذاكرة في شكل مظهرات جمالية وحسية. كانت مجموعة ناس الغيوان استجابة عفوية لمرحلة حرجة عاشها المغرب، ولتحولات معقدة كان العالم يعيشها يومذاك. واختطت لنفسها مساراً بعيداً من استقطابات السلطة والأحزاب، للتعبير عن القضايا الوطنية التي يعيشها المواطن العادي، أو التي يتفاعل معها بحكم انتمائه القومي إلى الأمة العربية، أو من خلال انفتاحه التلقائي على معاناة الإنسان المحروم في كل مكان، ولا سيما الإنسان الأفريقي، برؤية فنية واضحة سكنت الذاكرة الجماعية لأجيال من المغاربة وما زالت. كانوا مخلصين لجذورهم ولما أثر الإخاء والانتماء الجماعي ولمتخيل شعب بأكمله، كما ذكر المفكر المغربي الطاهر بن جلون⁽⁵²⁾. يتجسد ذلك في طريقة أدائهم الفني على الخشبة؛ فهم بالفعل كانوا ممثلين يغنون؛ يغنون بأصواتهم وأجسادهم وأرواحهم

(52) ذكره حسن نجمي في تقديمه لكتاب: كلام الغيوان، ص 8.

غناء كالرقص ويرقصون رقصًا كالغناء⁽⁵³⁾. فكانت أغانيهم وما زالت تعبر عن البنية الذهنية الجماعية للطبقات الفقيرة؛ تجسد واقعهم المعيش، وتعبر عن المشكلات التي يتخبطون فيها، وتحلم معهم بمغرب جديد يعيش فيه سكانه بكرامة وعزة.

كان تأسيس ناس الغيوان في الأوضاع السياسية والاجتماعية التي أصابت المغرب في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات مغامرة إنسانية، بتعبير رئيس المجموعة عمر السيد⁽⁵⁴⁾؛ مغامرة إنسانية وفنية استمدت قوتها من بساطتها ومن صدقها؛ صدق يتجسد في دموع الأمهات المتلفعات بالرداء الأطلسي، أو بالجلباب الأمازيغي، وهن يرددن أغاني ناس الغيوان، ويبعثن عبرها رسائلهن وآهاتهن إلى أبنائهن المسجونين أو المختطفين، خصوصًا أن أغلبية نصوص مجموعة ناس الغيوان كتبتها أمهاتهم أو استمدوا معانيها منهن، كلمات أو همهمات أو صيحات أو نظرات؛ أمي خديجة (والدة بوجميع)، وأمي حادة (والدة العربي باطما)، وأمي الضاوية (والدة عمر السيد). يحكي الأخير بأنه تشرب من أمه الصيحات والبكاء الذي عُرف به على الخشبة وهو يغني مع مجموعة ناس الغيوان؛ أمهات بدويات أميات، لكنهن كن يفضن بالحكمة والعطف والأمثال الشعبية المتمية إلى مختلف مناطق المغرب؛ فوالدة بوجميع من الصحراء، ووالدة

(53) ياسين عدنان، «ماذا تبقى من ناس الغيوان؟» الصحراء (المغرب)،

2005/1/30.

« Nass El Ghiwane, une aventure humaine, Entretien avec Omar Sayed, » (54)

L'économiste, 16/5/2006, p. 33.

العربي باطما من الشاوية، مناطق سطات والجديدة، ووالدة عمر عاشت مع أبيه فترة مهمة من حياتها في الجبال الأمازيغية جنوب المغرب، قبل الانتقال إلى الدار البيضاء. كان أفراد المجموعة «أولاد أمهاتهم»، ووراء كل عظيم امرأة!

لذلك كانت ناس الغيوان صوت المغاربة، بمختلف انتماءاتهم وتنوعاتهم، صوت المغرب العميق. غامروا وتغنّوا بآلام الناس ومعاناتهم، والمغرب يومها يعيش تحت قانون الطوارئ، فكانوا منبرًا لفضح الرصاص الذي يخترق صدور الشبان. ومع ذلك رفضوا أن يتلونوا بأي لون سياسي، ما أهّلهم أكثر للروح بالروح الوطن إذ لم تكن أرواحهم تحمل أي لون غير لون هذا الوطن؛ روحهم الجامعة لهموم الوطن ورؤيته إلى العالم تجسدها بساطتهم التي رافقتهم طوال حياتهم. عاشوا كمجاذيب مسكونين بحب الوطن والأمة العربية والإنسانية جمعاء.

لم يراكموا ثروات يخشون خسرانها، ولم تكن لهم مصالح وعلاقات يخافون ضياعها، إلّا حب الناس وعطفهم. تردّدت فلسفتهم الحياتية البسيطة في أكثر من مقطع وفي أكثر من أغنية. ظلوا يعيشون في حيتهم الشعبي الذي تبلورت فيه مواهبهم، «الحي المحمدي»، أحد أفقر أحياء الدار البيضاء يومذاك. كما حافظوا على روابطهم الأسرية البدوية العميقة والبسيطة؛ إذ ندبوا أنفسهم للغناء والرقص باسم المغرب العميق والبسيط الذي يعاني سكانه في صمت، في زمن لم يعرف ثورة إعلامية ولا فضائيات. غنوا من أجل قضية الأمة العربية بالألم نفسه، وبالنعيمات الحزينة نفسها

وبالحناجر الصداحة والصادقة نفسها، كأنهم يغنون للوطن؛ ففي النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان: الوطن هو الأمة العربية، والأمة العربية هي الوطن، إحساس مندمج.

خاضت مجموعة ناس الغيوان تجربة فنية أكبر منها⁽⁵⁵⁾، سلاحها صدقها، ورصيدها من الحكيم والقصص الحكيم الشعبي المغربي والعربي، والموسيقى الشعبية المغربية المتنوعة التي أخفت في صورها وحكاياتها واستعاراتها خلفياتها النقدية والثورية للحاكم وللمعارضة، من خلال استثمار التيمة الدينية، بمضمونها الشعبي التحرري لا السياسي الحركي؛ خطاب ديني يتغنى بالحرية وينشد المستقبل المفتوح على مختلف أنواع التحرر والانعتاق؛ خطاب ديني نفاذ وممتزج بأهازيج الرعاة وجامعي الحصاد ومتضمن في تراتيل الدراويش وأنغام المجاذيب، تمتد جذوره وتُسمع أصداؤه في عمق البادية المغربية ومناكب حضارة المدن العتيقة، وتُرفع له الأعلام وإشارات النصر في أحزمة البؤس والمعاناة، في العشوائيات، في ضواحي المدن الكبرى مثل الدار البيضاء.

هناك يتدفق المعنى ويفيض، ويتفجر اللفظ العتيق والجزل في آلات موسيقية شعبية، في جو صوفي يمتزج فيه الواقع بالخيال والعقل بالهذيان، وتبدأ أسرار الماضي تتكشف، وتلوح آفاق المستقبل، في لحظة/ جذبة/ حال، بالمعنى الصوفي الذي تستثمره المجموعة في ألحانها ورقصاتها، فتتحول الخشبة إلى

(55) انظر ملف: «ناس الغيوان ذاكرة سنوات الجمر والرصاص»، الممتدى،

العدد 19 (آذار/ مارس 2006)، ص 10.

لوحة تشكيلية تتداخل فيها الألوان والأطراف والأجساد والألحان والصيحات، وتبوح النفس بكل أسرارها؛ بأحلامها ومعاناتها وآمالها وإحباطاتها ونجاحاتها ووحدتها القاسية، فترى الناس الذين فرقته الجغرافيا، وسعت إلى تفكيك هويتهم الجامعة صراعات السلطة ودعوات القبلية الجديدة، تراهم سكارى وما هم بسكارى، ولكن وحده جنون الإبداع سكنهم ووحدهم في انصهار جماعي تتحطم فيه الحدود على نغمات وموسيقى وألحان وكلام الغيوان. لذلك حققت ناس الغيوان هذا الإجماع الشعبي الذي فشلت في تحقيقه السلطة والأحزاب. مجموعة شدت انتباه المغاربة ما يزيد على أربعين عامًا وما زالت، ما دفع المخرج الأميركي مارتن سكورسيزي (M. Scorsese)⁽⁵⁶⁾ إلى استغلال موسيقى ناس الغيوان في فيلمه المثير للجدل «الإغواء الأخير للمسيح» في جزء من الموسيقى التصويرية للفيلم الذي صوّر في مدينة ورزازات المغربية في عام 1987. كما عمل على ترميم فيلم «الحال» الذي يحكي سيرة ناس الغيوان⁽⁵⁷⁾ الذي

(56) مارتن سكورسيزي، مخرج سينمائي أمريكي من أصل إيطالي. ولد في نيويورك في 17 تشرين الثاني/ نوفمبر 1942. من أشهر أفلامه: سائق التاكسي الذي نال به سبعة كان الذهبية في مهرجان كان السينمائي في عام 1976، وفيلم الثور الهائج الذي حصل به الممثل روبرت دنيرو على جائزة الأوسكار لأفضل ممثل رئيس، وفيلم الإغواء الأخير للمسيح، واجهته الفاتيكان بالرفض والنقد؛ وطالبت بطرده من مهرجان كان في عام 1988، وفيلم المغادرون الذي حصل به في عام 2006 على جائزة الأوسكار لأفضل مخرج سينمائي.

(57) المحجوب فريات، «سكورسيزي يعيد «الحال» إلى الواجهة العالمية»

أخبار اليوم، 22/2/2012.

أخرجه الفنان المغربي أحمد المعنوني في بداية الثمانينات⁽⁵⁸⁾.

إنها الأسطورة الحية⁽⁵⁹⁾؛ فالمجموعة مشحونة بحيوية وحرارة البدوي المسكونة نفسه بالجذبة الصوفية، الذي تهزه حركات الجسد والصوت والآلة الموسيقية البسيطة القادرة على التعامل مع مختلف الأهازيج والألوان الموسيقية المغربية، ما يسهّل تحريك سواكن الجماهير التي تُقبل بكثافة على سهراتها، لأنها موسيقى تعددية وجامعة في الآن نفسه؛ تعددية موسيقية وإثنية وموضوعية، تعددية تُجسّدُها الأصول الإثنية لأفرادها؛ فبوجميع كان صحراويًا وعمر السيد وعلال يعلى أمازيغين، وعبد الرحمن باكو صويريًا (مدينة الصويرة، الجنوب الغربي المغربي)، والعربي باطما من قبائل عرب الشاوية. هذا التعدد انصهر في حي شعبي فقير في الدار البيضاء يسمى «كاريان سانطرال»، ثم أصبح اسمه «الحي المحمدي». اجتمع فيه تنوّع المغرب، وفيه صُنعت وحدة المغرب واندماجه، من خلال الفن الموحد الذي تزعمت ناس الغيوان التبشير به لتعميق الانسجام والانتماء الجماعي عند سكان الحي الآتين من مختلف بقاع المغرب. فما هي قصة هذا الحي/المشتل الذي تخرّج فيه المقاومون والموهوبون في الفن والرياضة، والمناضلون في السياسة والعمران؟

(58) فيلم الحال فيلم تسجيلي يرصد ظاهرة ناس الغيوان وجذورها الفنية والوجه الإنساني والاجتماعي لأفرادها. أحمد دريسي، «أحمد المعنوني صاحب الحال الغيواني في كان»، الأحداث المغربية، 9/5/2007.

«Nass Al ghiwane, Un mythe toujours vivant, » *La Tribune*, no. 451 (12 (59) Mai 2005).

ب - الحي المحمدي: مشتل ناس الغيوان: المغرب المتعدد والمندمج

ليس الحي المحمدي الذي نشأت فيه مجموعة ناس الغيوان إلا حيًا شعبيًا في قلب مدينة الدار البيضاء؛ أزقته ضيقة ومتداخلة، ومعروف بصخبه وضوضائه ليلاً ونهارًا وببساطة أهله. كان ملاذًا للأسر المقاومة للاستعمار الفرنسي مع عملائه المتعاونين معه. وكانت عمليات اغتيال الخونة الشديدة على المستعمر من تنفيذ مقاومين يتمون إلى الحي المحمدي. يذكر عمر السيد رئيس مجموعة ناس الغيوان، أنه كان يمر في طريقه دائمًا بمقبرة الشهداء، بين كريان بن مسيك، حي في الدار البيضاء، وحيه، الحي المحمدي، وفيها دفن الوطنيون. وفي عام 1954 وكان لا يزال طفلًا صغيرًا، وجد مجموعة من الناس يدفنون رجلًا، علم في ما بعد أنه الشهيد محمد الزرقطوني، كبير المقاومين المغاربة. من تلك اللحظة بدأ يرافق أباه الذي كان منخرطًا في صفوف المقاومين، إلى بعض اجتماعات الوطنيين التي كان من بين حضورها وجوه مقاومة وطنية كبيرة، مع أنه لم يكن يفهم ما يقولون لحدثاته سنة⁽⁶⁰⁾.

كان الحي المحمدي في الفترة التي ظهرت فيها مجموعة ناس الغيوان ينقسم إلى تجمعات سكنية مزدحمة وإلى أكواخ ودروب (أحياء)، كدرب مولاي الشريف وحي السكك الحديد، تعيش فيه أسر عمال القطار، وأحياء لاراد ولا فارغ والكريان الجديد

(60) «عمر السيد يستعيد ذاكرة الحي المحمدي»، البيضاء، 21/6/2002،

وكريان سانطرال، وهي أحياء بيوت من صفيح، أي عشوائيات. حوّلها العمال ليلاً ساحةً فنيةً للحوار والعريضة والمناقشة الصاخبة والعروض المسرحية الجماعية والفردية عبر الحكى والقص والتخيل في الهواء مباشرة، وبحضور جمهور غفير ومتفاعل وذي جذور إثنية وثقافية وعُرفية مختلفة؛ فدرب مولاي الشريف معروف بقبائل صحراوية، خصوصًا قبيلة دوبلال المعروفة برقصة «الكدر»⁽⁶¹⁾؛ وهي التي ينتمي إليها عضو المجموعة ومؤسسها الأول بوجمعة أحكور، المعروف فنيًا بـ «بوجميع»، وحي السككين معروف برقصة «أحواش» الأمازيغية⁽⁶²⁾ التي يُجسدها في المجموعة عمر السيد، وحي لافارج برقصة «كناوة» الأفريقية⁽⁶³⁾

(61) رقصة منتشرة في الجنوب الشرقي المغربي، وهي رقصة شعبية قديمة، ارتبط اسمها بالقدّر المصنوع من الطين الذي يغلف بجلد الماعز المذبح حديثًا. يوضع الشعر في الأسفل والجانب الأملس في الأعلى، ويعرّض لأشعة الشمس قصد تجفيفه بعد أن يتم إحكامه في فم القدر جيدًا. ويُضرب بمغزلين خشبيين وفق إيقاع خاص. ويتخلّق حول القدر مجموعة من الشبان وهم يصفقون. وعند اشتداد الإيقاع تدخل وسط الشبان فتاة في كامل زينتها ترقص وهي متلفعة بملحافها. ولهذه الرقصة مكانة خاصة في الحياة الفنية الصحراوية المغربية.

(62) رقصة أمازيغية يشارك فيها الرجال والنساء. يشكّل الرجال قوسًا وهم يضربون الدفوف والطبول. وتقدم النساء إلى وسط حلبة الرقص بلباسهن التقليدي المشكّل من: تنورة حريرية، ولواء ملفوف على هامات الرؤوس، أو ملحفة، وحلي بأنواعها: الدملج، قلادة من اللويان، خلخال، أقراص فضية. يأخذ صف النساء في التموج متجاوئًا ومعيدًا لحن الرجال.

(63) ارتبطت هذه الرقصة بسلالة العبيد الذين استُوردوا خلال العصر الذهبي للإمبراطورية المغربية نهاية القرن السادس عشر، من أفريقيا السوداء الغربية، أي ما كان يُعرف بالسودان الغربي أو «إمبراطورية غانا» (دولة مالي اليوم). ويذهب بعض الدراسات إلى أن اسم «كناوة»، أو «غناوة»، تحريف لحق الاسم الأصلي الذي هو «غينيا». وقد تحوّل أولئك العبيد طائفةً ما زالت موجودة في العديد من المدن المغربية وكذا القرى؛ =

التي يمثلها في المجموعة عبد الرحمن قيروش، المعروف فنياً بـ «باكو». واستفادت ناس الغيوان من هذه الأهازيج المتنوعة كلها ودمجتها في نص فني متناسق ومتماسك يعبر عن جمالية متنوعة وموحدة في الآن نفسه.

كان الحي المحمدي في الدار البيضاء الذي نشأت فيه مجموعة ناس الغيوان فضاء ملائماً للتنشئة السياسية والثقافية والفنية المقاومة للاستعمار وعملاته؛ هؤلاء العملاء الذين مكّنتهم الاستعمار من البلد بعد ذهابه، فهُمّشت أسر المقاومين وأبنائهم، وأعضاء جيش التحرير القوة الضاربة ليد المقاومة، وزاد من حدة هذه الوضعية تفجّر الصراع السياسي بُعيد الاستقلال، كما سبق الذكر في هذا البحث، الذي وصل إلى حد تصفية المقاومين أو اعتقالهم من طرف الطبقة السياسية الحاكمة الجديدة، مهما كان

= خصوصاً: مراكش والرباط ومكناس، والصورة التي نشأ فيها عضو مجموعة ناس الغيوان عبد الرحمن باكو. وتحظى مدينة الصورة بقيمة روحية مكثفة ومنعشة بالنسبة إلى الطائفة. وكان الميناء البحري للمدينة منذ القرن السابع عشر مركزاً تجارياً واقتصادياً على ساحل المحيط الأطلسي، وهمزة وصل وتبادل بين المغرب وتومبوكتو، عاصمة أفريقيا السوداء المسلمة، ومنها كان يفد العبيد مع الذهب، وما لبثوا أن اندمجوا في المجتمع المغربي. تتميز الرقصة بإحياء «الليلة» من خلال شبان سود يرتدون «الطاقات» و«الفوقيات» المزركشة الألوان، ويرقصون على إيقاع دق الطبول و«القراقب»، ثم يشارك عازفو «الكبري» أو «الهجهوج». ويكون الرقص عبر مراحل، وفق مقتضيات تنظيمية وإيقاعية صارمة ليلية الكناوية، في خضم ضباب كثيف من البخور، وترديد أذكار وأناشيد، في جو من الصخب والصياح والبكاء، من أجل التحرر والشفاء والخلاص وتطهير الذات، وإيقاظ المكبوت في الأعماق وفي الذاكرة. ويظهر في الرقصة ثقل الأساطير والمعتقدات القديمة، وشحنة الإرث الحضاري الأفريقي والأمازيغي والعربي، أو ما يستقى في الثقافة التونسية بـ «الإسطنبولي».

موقعها: أفي السلطة أم في المعارضة، فتبددت أوهام الاستقلال وأحلامه لتنشأ مقاومة داخلية جديدة عبّرت عنها ناس الغيوان في أغانيها من دون أن تحدد لنفسها موقفًا سياسيًا أو تعبيرًا عن طرف سياسي بعينه، بل كانت تلقائية مثل تلقائية بؤس الحياة الشعبية في الحي المحمدي الذي أنشأ مقاومين جدّداً في الفن والرياضة والسياسة والثقافة⁽⁶⁴⁾.

عاش الشبان في هذا الحي طفولة شقية، فلم يجدوا ملاذهم إلا في أغاني ناس الغيوان التي استقطبت ساكنيه كلهم، وجمهور المسرح، وكذا جمهور الملاعب الكروية. وكان هذا الحي رافداً أساسيًا من روافد الثقافة المغربية في العديد من الألوان الفنية؛ فيه تلاقت مكونات ثقافية وإثنية ومحلية دكالية وصحراوية وأمازيغية وريفية وعربية لتشكّل صورة مندمجة ومتكاملة عن الثقافة المغربية؛ حي انطلقت منه أول رصاصة ضد الاستعمار وهو قلب الحركة الفدائية وعقلها في الدار البيضاء⁽⁶⁵⁾.

(64) يذكر مثلاً الملاك المغربي والبطل الأولمبي في دورة سيول في عام 1988، أنه تعلم الملاكمة ومارسها في الحلقة. انظر: «الحي المحمدي بعيون مشاهير»، المساء، 2010/7/15، ص 15. والحي المحمدي هو الذي تنتمي إليه أكثر الفرق الرياضية شهرة في المغرب، خصوصاً فريق الاتحاد البيضاوي، المعروف اختصارًا بـ «الطاس»، الذي كان العربي باطما، عضو مجموعة ناس الغيوان، من ضمن مسيرته ومسؤوليه.

(65) يتذكر سكان هذا الحي زمن المجاعة وكيف أعدم الفدائيون شامة العبدية، انظر: «الحي المحمدي بعيون مشاهير»، ص 19. وفي هذا السياق يحكي الممثل السينمائي المغربي محمد مفتاح، وهو أحد أبناء الحي المحمدي، مشاهدته الفدائيين يعدمون الفرنسي كومبير وزوجته في عام 1954. محمد مفتاح، «لولا الأقدار لقتلني رصاصة المستعمر التي اخترقت رأس والدتي»، في: «الحي المحمدي بعيون مشاهير»، جريدة المساء، 2010/7/27، ص 15.

كانت «الحلقة»، وهي تجتمع فني تلقائي في الهواء الطلق، الوسيلة الشفيفية المنتشرة في الحي المحمدي، وهي مدرسة الحي بمعنى آخر، وأداة تسويق الأفكار والتعبير عن المواقف. هذه «الحلقة» هي التي تربي فيها أعضاء ناس الغيوان؛ فالحلقة مظهر ثقافي شعبي متنوع ومتعدد بحسب الأصول الاجتماعية والإثنية المختلفة للوافدين إلى الحي المحمدي. و«الحلقات» أو «الحلقاتي» التي كانت حينها في الحي المحمدي تنوع بين «حلقة السَّير» و«حلقة المونولوج» و«حلقة الثنائي» و«حلقة المسرح» و«حلقة الوعظ والإرشاد»؛ فحلقة السير، مثلاً، يسرد فيها صاحبها أمام جمهور متحلّق حوله من سكان الحي السَّير والبطولات الإسلامية والعربية، أو القصص الخيالية مثل ألف ليلة وليلة، أو السيرة النبوية أو سيرة الملك سيف بن ذي يزن وأبي زيد الهلالي، بأسلوب دارج بسيط وشائق ومكثف وممتع⁽⁶⁶⁾. وكان السارد - صاحب الحلقة - يتقمّص الأدوار والمواقف، ويبعث الروح في شخصه وحوادثه

(66) هذه المصادر الثقافية الشعبية كانت منتشرة في العديد من البلدان العربية، مثل مصر. انظر مثلاً ما حكاه طه حسين في سيرته عن ثقافة البادية؛ حيث ذكر أن باعة الكتب كانوا يتنقلون في القرى والمدن بخليط من الأسفار، لعلهم أصدّق مثل لعقيدة الريف في ذلك العهد. كانوا يحملون في حقائبهم مناقب الصالحين، وأخبار الفتوح والغزوات، وقصة القط والفأر، وشمس المعارف الكبرى في السحر، وأوراداً مختلفة، وقصص المولد النبوي، ومجموعات من الشعر الصوفي، وكتباً في الوعظ والإرشاد، وأخرى في المحاضرات وعجائب الأخبار، ثم قصص الأبطال من الهلاليين والزناتيين، وعتره، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، ثم القرآن الكريم. وكان الناس يشتركون هذه الكتب كلها ويلتزمون ما فيها التهاماً، وكانت عقليتهم تتكوّن من خلاصتها كما تتكوّن أجسامهم من خلاصة ما كانوا يأكلون ويشربون. انظر: طه حسين، الأيام، 2 ج، ط 55 (القاهرة: دار المعارف، 1977)، ج 1، ص 97 - 98.

فيفتاعل معها جمهوره، وكثيرًا ما يتوقف عند عقدة أو لغز، ليستمر في اليوم الموالي. هذه السَّير هي التي تُلهب خيال المتلقين وتسافر بهم بعيدًا في الذات والتاريخ سفرًا يمتزج فيه الواقع بالخيال، وهو ما كان له أثر كبير في تشكيل الوعي الفني للمبدعين الذين كانوا من جمهور الحلقة، ومن بينهم أعضاء مجموعة ناس الغيوان.

كان لفن الحلقة دور كبير في بناء أجهزة الإبداع والتلقي عند الجمهور وعند المبدعين، ودمج التنوع الثقافي المغربي في إطار وطني وقومي متكامل؛ فمن أصحاب الحلقة استمد كثيرون من المبدعين نصوصهم وحكمهم وأشعارهم ليضمَّنوها مواقف المجموعة الاجتماعية التي ينطقون باسمها، والتي يعبرون عن بنيتها الذهنية ورؤيتها العالم. فالأغنية التاريخية لمجموعة ناس الغيوان التي جعلت موضوعها الاعتقال والاختطاف السياسيين، هي من كلمات وترديدات شيخ يقال له: «بَّا سَلَام»، غير معروف الهوية، حوَّلتها ناس الغيوان إلى أغنية ملتبهة ومحبوبة في الوسط الفني والشعبي المغربي والعربي، ويقول بعض مقاطعها⁽⁶⁷⁾:

مَا هُمُونِي غَيْرِ الزُّجَالِ إِلَى ضَاعُو،
أي: (لا يهمني إلا الرجال إذا ضاعوا)

لُخِيوْطُ إِلَى رَابُو كُلِّهَا يُبْنِي دَارُو،
أي: (الحيطان إذا تهدمت كُلُّ سِينِي بَيْتِهِ)

(67) كلام الغيوان، ص 37.

ما هولوني غير الصبيان مرضو وجاعو،
أي: (لم يشغلني إلا الصبيان إذا مرضوا وجاعوا)

والغرس إلى سقط نوضو نغرسو الأشجار،
أي: (إذا سقط الزرع سنغرس الأشجار)

والحوض إلى جف واسود نعناعه،
أي: (الحوض إذا جف واسود نعناعه)

الصغير في رجالنا يجنيه فاكهة وثمر،
أي: (صغير رجالنا يزرعه فاكهة وثمر)

وكلمات أغنية «يا بني الإنسان»⁽⁶⁸⁾ التي غنتها مجموعة ناس الغيوان، هي أيضًا، كما تحكي بعض الروايات، من تأليف شيخ فرقة موسيقية أمازيغية من مدينة وارزوات⁽⁶⁹⁾، كانت موجودة في الحي المحمدي. وتشربت مجموعة ناس الغيوان أيضًا الكثير من خصائصها الفنية والإيقاعية والموضوعية من فرقة شعبية تدعى «هداوة» تتكوّن من مجموعة من الأشخاص يقطنون جميعًا في حي صفيحي/ عشوائيات يسمى «كريان هداوة»؛ يتميزون من حيث الشكل بإهمال ملابسهم من حيث التناسق، فتحول إلى مجموعة

(68) كلام الغيوان، ص 44.

(69) ذكر هذا: الحاج فوقار: «الغيوان مستقاة من كلمة هداوة»، وذكر أن أغاني المجموعة ذات نفس صوفي، ضمن: «الحي المحمدي بعيون مشاهير»، جريدة المساء، 2010/8/17.

من الرقع الملونة، كما يهملون شعر رؤوسهم الذي يتناثر بشكل غريب وطويل على أكتافهم، وهذا ما نلمسه في شعور أعضاء مجموعة ناس الغيوان. ومن حيث المضمون، ينشدون مجموعة من الجمل القصيرة والمكثفة التي ترتبط عادة بالمناداة على الله، وعلى أوليائه الصالحين، تحت إيقاع صادر من آلة إيقاعية شعبية تدعى: الدعدوع، أو الهراز، أو «الدربوكة»، توضع على الكتف، وهي الآلة الإيقاعية التي تميّز بها بوجميع، عضو مجموعة ناس الغيوان، وهو الذي كان يتبع هذه الفرقة أينما حلت وارتحلت وهو صغير السن، وكان حفاظا للمتون الإيقاعية المغربية والعربية الأصيلة، بحكم انحداره في الأصل من منطقة شنقيط في موريتانيا⁽⁷⁰⁾، وإتقانه اللهجة الحسانية المتداولة في الصحراء.

ساهمت ظاهرة الحلقة، وكذا الفرق الفنية والموسيقية الشعبية، في تأسيس الأرضية الفكرية للفن المغربي؛ إذ أثرت هذه القيم الشعبية في الثقافة العامة للمغاربة بمختلف إثنياتهم وألسنتهم؛ قيم شعبية تضرب بجذورها في عمق التاريخ والبداءة الفطرية والمثالية المغربية والعربية، فحدث امتزاج عميق واندماج رشيق بين جميع هذه المكونات جسدهته مجموعات فنية نشأت في هذا الحي التاريخي؛ مثل مجموعات: «ناس الغيوان»، و«السهام»، و«لمشاهب»، و«تكادة»، و«لرفاك»، ليمتد تأثيرها الفني والموسيقي والثقافي إلى مختلف أنحاء المغرب، بلهجاته وأعرافه المحلية

(70) حميد الزوغي، «الموساد قتلت جزائريًا يعمل لصالح منظمة التحرير أراد استقطاب ناس الغيوان»، في: «الحي المحمدي بعيون مشاهيره»، جريدة المساء، 2010 / 7 / 13 (العدد 1185).

التي دمجها النص الغنائي الفني الذي تشكّل في الحي المحمدي في الدار البيضاء، ملتقى التعدد المغربي والمواهب المغربية التي انتصرت للذات الوطنية الجامعة، كما انتصرت للإبداع والجمال وموسيقى الروح.

ج - التكوين المسرحي لمجموعة ناس الغيوان

ظهرت مجموعة ناس الغيوان للجمهور المغربي أول مرة في عام 1971 في سينما السعادة بالدار البيضاء، فكانت ثورة حقيقية وتمردًا واضحًا على النظام الفني الكلاسيكي المعتمد على المطرب والمغني الواحد. واكتشف الجمهور خمسة شبان من الحي المحمدي يغنون ويرقصون على الخشبة بكلمات ملتبهة ذات مضمون سياسي واحتجاجي قوي، ولذلك يعتبرون أنفسهم ممثلين يغنون، خصوصًا أنهم من أبناء الحي المحمدي، نشأوا وتربوا في حلقاته الشعبية وتشربوا جميع الحركات والصور والمضامين والإيقاعات التي كان يستثمرها الحكواتيون والموسيقيون الشعبيون.

بعد الحلقة ولجوا المسرح البلدي بالدار البيضاء؛ إذ كان أعضاء المجموعة قبل التأسيس كتابًا مسرحيين أو ممثلين، خصوصًا بوجميع والعربي باطما. أمّا العازف علّال فكان مكلفًا بموسيقى المسرح، وكان عمر السيد ممثلًا، ومارس عبد الرحمن باكو الغناء المسرحي مع فرقة مسرحية وموسيقية إنكليزية تسمى «ليفينغ تيتر»، وهو ما ستتطرق إليه لاحقًا.

أسس بوجميع فرقة مسرحية سمّاها «رؤاد الخشبة» قبل

التحاقه بمسرح الطيب الصديقي⁽⁷¹⁾. واشتهرت الفرقة بمسرحيتها «الحاجة كتزة» و«باحمان». وكان معه عمر السيد عضو مجموعة ناس الغيوان. أما العربي باطما فكان ينشط مسرحيًا في فرقة «الهلال الذهبي» التي مثلت مسرحية «ليلة عاشوراء»، ومسرحيات «سيدنا الشيخ» و«الخياط» و«الحراز» و«نفيسة».

ساهم أعضاء مجموعة ناس الغيوان، قبل تأسيس المجموعة، في تأسيس «مسرح البساط»، وهو شكل مسرحي يمزج بين الغناء والتمثيل، كما يمزج بين موروث الحلقة كثقافة فنية فرجية، تقوم على استدعاء التاريخ العربي والتراث الشعبي المغربي، وبين قواعد المسرح الغنائي والاستعراض المأخوذ عن المسرح العالمي وفق الخصوصيات المزاجية للخشبة/الركح المغربي. هذا التمازج والاندماج اللذان نشأ فيهما أعضاء ناس الغيوان في تجربتهم المسرحية قديمًا للجمهور المغربي عملاً فنيًا متميزًا في النص والتشخيص والتجسيد والفرجة السمعية والبصرية، غناء ورقصًا وصياحًا وبكاء، بمضامين اجتماعية وسياسية وطنية وقومية.

من هنا انبثقت مجموعة ناس الغيوان وصقل موهبتها «الغناء

(71) ولد الطيب الصديقي في مدينة الصويرة في عام 1937. وهو من أشهر رواد المسرح المغربي الحديث؛ اقتبس بعض المسرحيات العالمية، وقام بإخراجها، وألف مسرحيات مستمدة في مرجعياتها وخيالاتها من الذاكرة ومن التراث والتاريخ. أسس فرقة «المسرح العمالي» في عام 1957م، بعد تخرجه في فرنسا، عاد إلى بلاده، وأسس في عامي 1960-1961 «فرقة المسرح البلدي». عُيِّن في عام 1965 مديرًا للمسرح البلدي بالدار البيضاء. وفي هذه المؤسسة، تفتت المواهب التمثيلية والغنائية لأفراد مجموعة ناس الغيوان، خصوصًا بوجميع والعربي وعمر وعلال.

الشعبي» في الحي المحمدي. كما صقلوا مواهبهم مع الفنان المغربي الطيب الصديقي في المسرح البلدي بالدار البيضاء، وشاركوا معه وتحت إشرافه في مسرحيات: «الحراز» و«سيدي عبد الرحمن المجذوب» و«سيدي ياسين في الطريق».

بعد جولة مسرحية في فرنسا، لفرقة الطيب الصديقي، وسبقهم في ذلك موسيقار المجموعة علال يعلى، أهم المنظرين المسرحيين في المغرب⁽⁷²⁾، انتفض بوجميع وعمر السيد والعربي باطما على الصديقي، لأنه أساء إليهم في تصريح صحافي لجريدة فرنسية، فغادروا مسرحه ليؤسسوا مجموعة موسيقية سمّوها أول مرة «ال دراويش الجدد»، ليستقر الاسم النهائي على «مجموعة ناس الغيوان»، أي أهل التجوال والمغامرة والغناء⁽⁷³⁾.

2 - حياة فردية استثنائية

ذكرنا أن مجموعة ناس الغيوان انحازت في غنائها إلى الناس البسطاء وهمومهم وأصبحت لسانهم الحامل آلامهم. وأتى أفرادها وعائلاتهم من الريف/ البادية، الأكثر براءة وفقراً وقهراً، والأكثر معاناة من الظلم والقسوة. كانت مواهب أفرادها حاسمة في إغناء

(72) مثل في الفيلم التاريخي «الرسالة»، للمخرج السوري مصطفى العقاد.
(73) أظهرت الأيام أن التوجهات الفكرية للطيب الصديقي لم ترق أعضاء ناس الغيوان، خصوصاً في ما يتعلق بقضية فلسطين؛ إذ إنه لم يفوّت فرصة إلا وانتقدم وقلل من ثقافتهم الموسيقية، ولا سيما أنهم أمعنوا في أغانيهم في التعاطف مع قضية فلسطين من خلال أغاني متعددة، في وقت كان هو من دعاة التطبيع مع الكيان الصهيوني، وزار هذا الكيان المغتصب، ما خلف ردّات فعل فنية وثقافية في المغرب ضده. انظر: غباري الهواري، «ما لم يقله الطيب الصديقي عن ناس الغيوان»، بيان اليوم، 13/12/2005.

التجربة؛ وكان آباء الأفراد أصدقاء بحكم الانتماء إلى الحي نفسه، حيث نزحوا كلهم كمهاجرين من مناطق مغربية مختلفة واستقروا في كريان سانطرال، أي الحي المحمدي اليوم. ووالد بوجميع نزح من طاطا، الجنوب الصحراوي المغربي، ووالد علال نزح من أولاد برحيل، نواحي هوار، قرب مدينة تارودانت التاريخية، وكان ينتمي إلى فرقة «هوار»، المعروفة بإيقاعها الشعبي الذي وظفته ناس الغيوان في فنّها، ووالد العربي باطما جاء من منطقة مشرع بن عبو، «دوار الشكة»، أولاد البوزيري، نواحي مدينة سطات، على بعد 64 كلم من الدار البيضاء، ووالد عمر السيد جاء من قبيلة إدوسكا الأمازيغية ناحية أيت باها، قرب مدينة أغادير. وساهم هذا التنوع الإثني والجغرافي واللغوي لأفراد المجموعة في إغناء النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان بالأصوات والإيقاعات المختلفة، السوسية الأمازيغية، والصحراوية العربية، والبدوية العروبية، في إطار أداء موسيقي وموضوعي متناغم يوحى بالبُعد الجامع للهوية المغربية والانتماء الجماعي للذات المغربية، فكرًا وخيالًا وثقافة؛ إذ تداخلت الإيقاعات المتنوعة من أجل هدف واحد هو حمل آلام الجماهير الشعبية والحلم بمغرب جديد موحد وكريم. فما هي المواهب الفردية التي تحويها هذه التجربة الفنية الاندماجية؟

أ - بوجمعة أحكور (بوجميع) صدى الصحراء في أغاني ناس الغيوان

بوجمعة هو مؤسس المجموعة وعقلها الأول. وُلد في كريان «خليفة»، إحدى عشوائيات الحي المحمدي بالدار البيضاء في عام

1944. ينحدر من أسرة جنوبية فقيرة (قرية تيسينت في مدينة طاطا) هاجرت إلى الدار البيضاء. درس في ثانوية الأزهر، وهي الثانوية الوحيدة المعربة في الدار البيضاء. كان يدرّس فيها أستاذة مشرقيون من مصر وسورية والعراق وفلسطين. غادر الدراسة في عام 1964 بسبب الفقر وحاجة والده إليه لمساعدته في مهنة مختلفة، كالنسيج والتصبير والحديد، وهي المهن التي يمارسها العمال والحرفيون من أغلبية سكان الحي المحمدي. تحكي الروايات التي جمعناها عنه أنه كان خجولاً وصبوراً ومتفتحاً وقليل الكلام⁽⁷⁴⁾، وصدوقاً. وكان يرتجل أشياء جديدة فوق الخشبة، ويحس بصراع داخلي صاحب يعيشه، وهو سر عبقريته وشعبيته⁽⁷⁵⁾. كان يتميز بقوة خارقة في التمثيل. ويحمل في داخله «أهازيج الناس»، كما ذكرنا سلفاً؛ إذ كان شديد الولع بالأهازيج الشعبية منذ طفولته، وكان متأثراً بجلسات الزوايا وحلقات الذكر الصوفي التي كان يحضرها، وهو صغير السن، مع والده إبراهيم أحكور. كما استفاد من قرب سكن أسرته من ساحة في الحي المحمدي تسمى «الشانطي ديال الشابو» (طريق القبعة)؛ وهي ساحة أشبه بجامع الفنا بمراكش، تلتقي فيها الفرق الموسيقية وفرق هداوة والحكواتيون وعدد كبير من أصحاب الأهازيج والغناء والرقص واللعب البهلواني. ويحفظ بوجميع الكثير من المواويل والألحان والحكايات، وهو ما أغنى ملكاته الإبداعية. لذلك نجد النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان الذي كتبه هو مبصوماً بالموروث الشعبي الذي صاغته المجموعة بشكل شائق وجذاب،

(74) شهادة الفنان المغربي الحسين بن ياز؛ جمعهما المسرح البلدي بالدار البيضاء.

(75) شهادة عمر السيد، عضو مجموعة ناس الغيوان.

بعمق فني ودلالي جعله قادراً على احتضان قيم وموضوعات ومواقف المجموعة الاجتماعية الواسعة في مرحلة صعبة كان يعيشها المغرب؛ مواقف ملتزمة بالقضايا الاجتماعية للفقراء وبالمطالب والتحديات القومية للأمة العربية في التحرر والوحدة والتنمية. كانت الأهازيج جزءاً لا يتجزأ من بوجميع، يرددها حين الفرح وعند الحزن، بها نسج أسطوره وسطح نجمه⁽⁷⁶⁾.

أسس بوجميع في عام 1966 جمعية «رواد الخشبة» التي اشتهرت بمسرحيات شعبية ذات همّ وطني وقومي عربي مثل: «المسمار»، و«فلسطين»، و«العرب»، و«الحاج لن يشب»، و«كنزة». ثم التحق بالمرح البلدي في الدار البيضاء تحت إشراف المسرحي المغربي الطيب الصديقي، فاحترف المسرح وسطح نجمه، صوتاً وأداءً وتمثيلاً، في مسرحية «الحراز» المشهورة في المغرب. كما شارك في مسرحيات «مولاي إسماعيل»، و«سيدي عبد الرحمن المجذوب»، و«سيدي ياسين في الطريق».

أدى في مسرحية «الحراز» مقاطع غنائية تراثية مختلفة، مع استثمار أشكال متنوعة من الفن المغربي: «العربي» و«العيطة» و«كناوة» و«الملحون». وسافر في عام 1967 إلى فرنسا لتقديم عروض مسرحية برفقة العربي باطما وعمر السيد وأعضاء فرقة المسرح البلدي، تحت إشراف الطيب الصديقي. وصادف وجوده في فرنسا إرهابات الثورة الطلابية، ما أثار في أفكاره ومساره

(76) شهادة الفنان الموسيقي مولاي عبد العزيز الطاهري، عازف سابق في مجموعة ناس الغيوان.

الفني، فعاد إلى المغرب وأسس مجموعة ناس الغيوان، وحمل على عاتقه إنشاء خط فني جديد في المغرب يحوّل الأغنية المغربية من مجرى الآهات إلى طوفان الالتزام؛ أغنية فيها هموم الوطن والإنسان والحرمان، فكان بحق مؤسس مدرسة الالتزام في الأغنية المغربية. وفي فرنسا تعرّف إلى محمد بودية، مدير المسرح الوطني الجزائري الذي غادر الجزائر بعد الانقلاب على بن بلة واستقر في فرنسا. وكان يشرف على خلية مقاومة تابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية فاغتاله الموساد بتفجير سيارته. ومحمد بودية هو من أرسل الأختين برادلي لتفجير عبوة في تل أبيب⁽⁷⁷⁾. وذكر العربي باطما في الجزء الأول من سيرته الذاتية الرحيل⁽⁷⁸⁾،

(77) ذكر هذا الفنان المغربي حميد الزوغي، وكان حينها في فرقة المسرح البلدي التي قدمت عروضها في فرنسا مع بوجميع والعربي باطما وعمر السيد، الذين سيؤسسون مجموعة ناس الغيوان، ضمن: «الحي المحمدي يعيون مشاهير»، انظر: الزوغي، «الموساد قتلت جزائريًا...». والأختان برادلي هما: نادية وغيثة مارلين برادلي؛ متاضلتان مغربتان، تعلمتا العبرية في أثناء الاعتقال في السجون الإسرائيلية، وتعرفتا إلى المناضلة الفلسطينية فاطمة برناوي، عضو إحدى خلايا المقاومة الفلسطينية المسلحة التي أُلقي عليها القبض عندما كانت تستعد لتفجير سينما في تل أبيب. تزوجت نادية برادلي رجل الأعمال الأردني ذا الأصول الفلسطينية مصطفى جفال الذي تعرفت إليه في باريس، وهو أحد مؤسسي الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين. انتقلت معه إلى بيروت، وهناك انخرطت مع أختها غيثة في العمل الفلسطيني في مخيمي صبرا وشاتيلا اللذين غنّت لهما مجموعة ناس الغيوان. تحكي بعض الروايات أن الملك الحسن الثاني رفض عودة الأختين إلى المغرب، إلى أن تدخّل ياسر عرفات، فسمح لهما بالعودة، والعيش مع أمهما في الدار البيضاء. وبقيت الأختان وفيتين للقضية الفلسطينية. توفيت نادية برادلي في أحد مصحات الدار البيضاء عام 1995.

(78) العربي باطما، الرحيل: الكتاب الأول من السيرة الذاتية (الدار البيضاء:

منشورات الرابطة، 1995)، ص 155.

أن محمد بودية أمرهم بالعودة إلى المغرب لأن الشرطة الفرنسية بدأت تشك في علاقته بهم، معتقدة أن بودية تجمعهم بأعضاء ناس الغيوان منظمة ما! وهي منظمة مقاومة فلسطينية كان أعضاء ناس الغيوان على وشك الانضمام إليها كما يحكي العربي باطما. بعد رجوعهم إلى المغرب، سمعوا أن المنظمة الفلسطينية انكشفت بعد عملية فدائية في إسرائيل نفذتها فتاتان، وكان من المفترض أن يقوم بالعملية بوجميع وباطما، عضوا مجموعة ناس الغيوان. ويذكر باطما أن محمد بودية ودّعهم يوم الرجوع إلى المغرب وهو يعانقهم ويوصيهم باكياً: «ثورة حتى النصر، لا تنسوا فلسطين»⁽⁷⁹⁾.

عاد بوجميع من فرنسا وهو الشاب ذو السحنة الصحراوية العربية الأصيلة، تفوح منه رائحة الأرض وعبق التراب ونداء فلسطين ووصية المناضل محمد بودية، وهو ما كان له الأثر في تجاوز النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان انشغالات الواقع المغربي إلى الانفتاح على الهمّ العربي وفي مقدمه قضية فلسطين. وكان بوجميع وفيّاً لهذا النداء؛ إذ غنت ناس الغيوان لفلسطين واللاجئين والقدس، وصبرا وشاتيلا، والانتفاضة. وأدانت في أغانيها، كما سنرى لاحقاً، الكيان الصهيوني، وعمقت البُعد الوجودي والوجداني لفلسطين في عقول المغاربة وفي قلوبهم؛ بُعد موشوم بالصدق والوفاء. فُعُرف بوجميع بناصر القضية الفلسطينية وهو الذي حمل في قلبه هم فلسطين وطاف المغرب

(79) باطما، الرحيل، ص 155.

مع المجموعة وبقاعًا كثيرة من العالم، حاملًا هرازا على كتفيه
وهو يصبح في إحدى روائع ناس الغيوان⁽⁸⁰⁾:

أَشْنُو ذُنْبُ يَافَا وَحِيفَا وَعَكَا،

أي: (ما ذنب يافا وحيفا وعكا)

يَاكَ غَلَبُوا مَا عَفُوا يَاكَ ثَقَلُوا مَا خَفُوا،

أي: (غلب العدو ولم يعف وثقل ولم يخف)

يَاكَ عَذَّبُونَا وَكَلَفُوا يَا دِينِي يَا دِينِي،

أي: (ألم يعذبونا ويكلفونا.. آه، آه، آه)

دَاعِيَا الْمَقَاوِمَةَ الْعَرَبِيَّةَ إِلَى اقْتِلَاعِ الذِّلِّ الصَّهْيُونِيِّ:

صَبْرُكَ عَلَى الدِّلِّ خِيي مَا يَزِيدُكَ غَيْرَ مَدَلَةٍ

أي: (صبرك على الدل أخى، لا يزيدك إلا مذلة)

وَالِى سَكْتِي خِيي عَلَى الظَّالِمِ زَادَ تَعْلَا

أي: (إذا سكَّت أخى على الظالم يزداد علوا)

وَالِى كَتْتِي حَرَّ خِيي زَوَّلَ هَادَ الْعَلَّةَ

أي: (إذا كنت حرًا أخى استأصل هذه العلة)

(80) أغنية «مزين مديحك»، انظر: كلام الغيوان، ص 47.

كان لبو جميع شأن كبير في رسم التوجّه الفني الملتزم لمجموعة ناس الغيوان، القائم على التمرد وتحطيم القيود وتعرية الواقع وفضح فوضاه وتناقضاته. وعلى الرغم ممّا ناله من شهرة في المسرح ومع مجموعة ناس الغيوان، ظلّ وقفاً لجذوره وبساطته، كما المجموعة نفسها، هو الذي غنّى للمهاجرين الذين يعانون الغربة في أوروبا؛ غنى لهم ليربطهم بالذاكرة والهوية والذات الجماعية كما تشكّلت أول مرة في البادية، فقال في أغنية «فين غادي بيا» (أي إلى أين تريد أن تذهب بي؟)⁽⁸¹⁾:

أنا ما نسيت البندير أنا ما نسيت الكصبة
أي: (أنا لم أنس الدف ولم أنس القصبة)⁽⁸²⁾

أنا ما نسيت الموسم والخيل سرية سرية
أي: (أنا لم أنس حفل البادية وخيلها جماعات جماعات)

أنا ما نسيت الكور ولا مجمع الطلبة
أي: (أنا لم أنس حلقة طلبة القرآن الكريم ولا حفلهم)

أنا ما نسيت دواري يا بلاد الكصبة
أي: (أنا لم أنس قرأتي يا بلاد القصبة)

(81) كلام الغيوان، ص 39.

(82) للقصبة أدوار متعددة في البادية؛ في الرعي والصيد وصناعة الناي وبعض أدوات الزراعة، كما تستعمل في بعض الحفلات والعادات والأعراس والبناء، وتوضع على القبور، ويستعملها الأطفال كدراجة هوائية بعد إضافة عجلات ومقود.

أنا ما نسيت لعشيرة ولا كمح الرجة
أي: (أنا لم أنس العشرة ولا قمح السوق)

أنا ما نسيت حياتي يا ناس المحبة
أي: (أنا لم أنس حياتي يا ناس المحبة)

حياة البادية هي الحياة؛ حياة الطبيعة والفطرة والبساطة، يعبر عنها بألفاظ بسيطة، مداعبًا الهراز (الدعدوع) برقة وجمالية، وهو يرقص مطلقًا تغاريد جميلة وموحية تحمل معاني الأصالة المغربية العربية، كلمة ولحنًا وأداء. يُطرب الأرواح الكثيرة والنفوس الحزينة والأجساد المتعبة التي يبعث فيها طاقات جديدة ومتجددة. يوزع الرهبة والمتعة، ويزرع الأمل، ويوقظ النيام، ويهاجم الحكام. نصوصه كلها تدور على العدل والظلم والجشع والموت والحق والغربة وفلسطين والأمة العربية. سبق زمانه وجيله، وسبقته أحلامه وأفكاره. كان شابًا استثنائيًا وكانت وفاته استثنائية أيضًا.

ب - موت بوجميع الغامض!

شارك بوجميع ناس الغيوان في آخر سهرة في مدينة القصر الكبير شمال المغرب (على بعد 60 كلم من مدينة طنجة)، في 24 تشرين الأول/أكتوبر 1974. وكان قد اختفى قبل الحفل بيومين، وعندما عاد كان منهكًا وغير قادر على الوقوف، لكنه أصر على الغناء. عند نهاية الحفل حيًا الجمهور وانصرف، ثم تسرب خبر وفاته. أين مات بالتحديد؟ هناك من قال إنه مات داخل القاعة، وهناك من قال إنه طلب من رفاقه نقله إلى الدار البيضاء على وجه

السرعة، وقد فعلوا ومات في الدرج، وهناك من قال إن سيارة مجهولة أوصلته إلى الدار البيضاء، وإن سبب الوفاة سم دُسَّ له في خمر أو في عصير. وهناك من يعتقد أن أسرار موته موجودة عند صديقة له بالرباط اختفت بعد موته، وقد تكون جاسوسة. وهناك من ربط بين موته وعلاقاته التي بدأت تتوطد ببعض مناضلي التيار الماركسي - اللينيني في المغرب، خصوصًا بعد عودته من فرنسا، حيث التقى قيادات يسارية معارضة من منظمة «23 مارس» ومنظمة «إلى الإمام» المعارضتين النظام السياسي في المغرب يومذاك⁽⁸³⁾. وتناول بعض المجالات العربية⁽⁸⁴⁾ وفاته في إطار أربع أطروحات:

الأولى: إصابته المعروفة بمرض قرحة المعدة، وقد أصيب به في سهرة بمدينة قلعة السراغنة (على بُعد 50 كلم من مدينة مراكش، في اتجاه الأطلس الكبير). والثانية: الإرهاق؛ وكان معروفًا بالسهر المستمر والتدخين وسوء التغذية وقرحة المعدة، وهو ما يُفقد الجسم طاقاته البيولوجية كافة. والثالثة: الاغتيال المباشر، لكن من له المصلحة في ذلك؟ إذ لم يُعرف له أعداء بالمعنى الواسع للكلمة؟ والرابعة: الاغتيال عبر تسميمه، أو حقنه بحقن خاصة وذكية. ومالت الجريدة إلى هذه الأطروحة الأخيرة، وربطت ذلك بظروف المغرب في السبعينيات، خصوصًا أن بوجميع كان يتحسس أشياء غير طبيعية تلاحقه وتحوم حوله، وقد أرخ ذلك

(83) الأحداث المغربية، 2010 / 7 / 2. بل هناك من ارتقى بعلاقته بالمنظمات اليسارية إلى المستوى التنظيمي وليس التواصل فحسب؛ لذلك تم الضغط ليم طمس أسباب وفاته.

(84) جريدة السياسة الكويتية، 8 / 1 / 1990.

في أغنيته التي غنتها مجموعة ناس الغيوان بعنوان «يا صاح»⁽⁸⁵⁾ (يا صاحبي)، وفيها:

والعديان ف جنابي كلها يشالي
أي: (الأعداء في جوانبي يتحركون)

وأنا وسط الحملة وحدي نلالي
أي: (وأنا وحيد وسط هذه الحملة أدبر أمري)

نبكي على محرابه شلَّى أَيْامْ
أي: (أبكي على محرابه أيامًا كثيرة)

قلال قلال احنا واش فينا ما يتقسم؟
أي: (نحن قلة فلماذا يريدون تقسيمنا؟)

كما ردّد في إحدى روائعه مع ناس الغيوان، وهي أغنية «غير
خودوني»⁽⁸⁶⁾، في مناسبة تخص القدس واللاجئين الفلسطينيين:

حق المظلوم أنا ما ندوزه
أي: (حق المظلوم أنا لن أتجاوزه)

يا طاعني من خلفي موت وحدة هي
أي: (يا طاعني من خلفي الموت موت واحدة)

(85) كلام الغيوان، ص 33-34.

(86) المصدر نفسه، ص 48-49.

وهذا ما غذى الكثير من التأويلات والاستنتاجات التي تقوّي
فرضية العمل المدبّر أو الاغتيال والتصفية، بل أذكت المجموعة
نفسها هذه التأويلات بعد الوفاة لما أصبحت تضيف إلى الأغنية:

بوجمعة ما يموت (أي بوجمعة لا يموت)

والجمهور يردها بصخب وجنون وبكاء في آخر أغنية «غير
خودوني». والشيء نفسه ورد في الأغنية - المراثية التي غنتها
مجموعة ناس الغيوان في الذكرى الأربعين لوفاة بوجميع بالدار
البيضاء، وهي أغنية «أنادي أنا»⁽⁸⁷⁾ (أنادي أنا)، وفي آخرها:

خيي مات البارح واليوم جات خبراره
أي: (أخي مات البارحة واليوم جاءت أخباره)

خيي مات مضيوم ناسي أهله ووكاره
أي: (أخي مات مظلوماً ونسي أهله وبيته)

لا لا خيي ما زلت معيا ولا أنا ما صدق ما زلت حديا
أي: (أنت يا أخي ما زلت معي ولا أصدق أنك مت فأنت ما
زلت بجاني).

وفي الأغنية أيضاً مقطع مثير يقول:

الشدة تهزم لردال أما الرجال ما تقطع
أي: (الشدة لا تهزم إلا الأراذل ولن تقطع نسل الرجال)

(87) كلام الغيوان، ص 56-57.

أما العربي باطما وعمر السيد، عضوا ناس الغيوان، فيقولان إنه كان يعاني مرض قرحة المعدة؛ وذكر عمر السيد أن بوجميع كان لا ينضبط لوصفات الأطباء، وهو ما عرّض حياته للتدهور والسوء. وتحدث عنه العربي باطما في الجزء الأول من سيرته الذاتية الرحيل بإسهاب، وذكر أن بوجميع كان يحب الناس ويتألم حين يرى صبيًا متشردًا أو فقيرًا. وكان يحب الفن حتى الجنون، ويكره العنف والخصام ولا يرضى الظلم. وكان بوجميع بالنسبة إلى العربي باطما بمنزلة الأخ والأب والصديق. تحدث عن رصيده الفكري والفني، وذكر أنه يحب التراث، ويحب الشعر والزجل والملحون والأغاني القديمة، وكان يحفظ الكثير من الأمثال الشعبية. صوته حاد وجميل، في نظر باطما، يشعر المستمع إليه بالنغمة الصحراوية؛ صوت في ترنيمة ذبذباته رمال الصحراء وعفوية الرجل الأزرق وتلال الرمال، ورحيل العرب؛ كان يتطلع إلى المستقبل الجميل. لم يعيش ضمن المجموعة إلا أربعة أعوام، وكأنها أربعون عامًا، في نظر باطما؛ إذ في تلك الأعوام القليلة عرف كل شيء كان يتطلع إليه، وهو الذي حفر الأساس الفني لمجموعة ناس الغيوان. كان سبّاقًا إلى تأسيس التوجه الفني الملتزم قبل أن يبرز مارسيل خليفة، وحمّام، ومصطفى الكرد، وحاجي مرسي، والهادي قلة... وبقية المجموعات الملتزمة. فلولا وجود بوجميع وباطما، ما كان لناس الغيوان وجود. وابتدأت مشكلة بوجميع الصحية، في نظر باطما، من سهرة مسرحية في بلد عربي مجاور؛ إذ عند خروجهما من المطعم أحسَّ بحالة قيء شديد، ولما تقيأ لفظ الدم من أمعائه، فكان ذلك، في نظر باطما، سبب إصابته بقرحة المعدة، وهي التي كانت سبب موته. ويضيف باطما:

«وأنا إذ أسجل هذه الحادثة، فذلك لتنوير الرأي الذي اختلفت أقاويله عندما مات بوجمعة»⁽⁸⁸⁾. لكن هذه الرواية لم تُقنع كثيرين، خصوصًا أن باطما تحدث عن حالة مرضية عابرة، ولم يتكلم على ظروف الوفاة؛ وهناك من ذهب إلى أن وفاة بوجميع تزامنت مع نهاية حركة سياسية يسارية بشكل مأساوي؛ فبدأت حملة اعتقالات واسعة في صفوف الشباب اليساري المثقف⁽⁸⁹⁾، وسط السبعينيات.

ذكر شقيق بوجميع، عبد الله أحكور، أن العربي باطما كان على وشك ذكر أسماء المتورطين في قتل أخيه، لكنه أحجم عن ذلك في آخر لحظة تحت ضغط مجهول المصدر. كما أورد رواية عن صاحب البيت الذي كان يكتريه بوجميع في الدار البيضاء، مفادها أن سيارة تابعة للدولة تحمل حرف الميم بالفرنسية بالأحمر، أي المغرب، نقلته إلى بيته⁽⁹⁰⁾، وقال بوجميع لصاحب البيت: «أتركني أنام ولا توقظني»، وأشعره بأنه يعاني ألمًا حادًا⁽⁹¹⁾. ويرد مصحح السيرة الذاتية للعربي باطما على هذه الادعاءات مؤكدًا أن لا أحد مارس ضغطًا عليه لتغيير أي شيء في المتن، إلا من تعديلات طفيفة، خصوصًا في ما يتعلق ببعض الحوادث المرتبطة بحياة العربي باطما الجنسية. كما أن دار نشر سيرة العربي باطما،

(88) باطما، الرحيل، ص 132-140. وأضاف عمر السيد أن والدة بوجميع رفضت تشريح جثته، وقالت: «بوجمعة مات خليه يرتاح، صافي» (أي بوجمعة مات أتركوه يرتاح، كفى!). الأحداث المغربية، 2010/7/2.

(89) السياسة الكويتية، 1990/1/8.

(90) والأمـر نفسه أكده شقيق بوجميع في تصريح لجريدة الصباح المغربية (العدد 1546).

(91) انظر: عبد الله أحكور، في: جريدة اليسار الموحد، 2006/10/4.

«دار الرابطة للنشر»، طلبت منه إجراء بعض التصحيحات اللغوية للمتن فحسب. وذكر العربي أشفري، مصصح السيرة الذاتية للعربي باطما، أن هذا الأخير ألمح إلى أن أسباب موت بوجميع قد تكون بسبب تسميم تعرض له في بلد عربي مجاور، لكن بأياد مغربية⁽⁹²⁾، وهذه المعلومة غير واردة في سيرة العربي باطما.

إن لغز وفاة بوجميع يعيدنا إلى آخر سهرة حضرها مع مجموعة ناس الغيوان في مدينة القصر الكبير (شمال المغرب)؛ فقبل هذه السهرة يحكي الممثل السينمائي المغربي محمد مفتاح، وهو بالمناسبة صديق بوجميع ومجموعة ناس الغيوان، أن الطبيب نصح بوجميع بالابتعاد عن السجائر، ووصف له دواء ينبغي ألا يختلط بأي مخدر. وفعلاً انقطع بوجميع عن تناول المخدرات، وتحسن حاله الصحي، لكن في ما هم في طريقهم إلى المشاركة في سهرة القصر الكبير، وكان مفتاح مكلفاً بقيادة السيارة لأنه الوحيد الذي يجيدها، وعند الاقتراب من الرباط، تشبّت بوجميع بزيارة صديقه شافيا⁽⁹³⁾، في الرباط. مكث عندها وقتاً ثم طلب منها مرافقته إلى

(92) انظر: العربي أشفري، في: الجريدة الأخرى، العدد 4 (10-16 آذار/مارس 2005). ومعلوم أن ردود العربي أشفري جاءت في خضم النقاش الذي أثير في الوسط الفني والسياسي المغربيين في شأن السيرة الذاتية للعربي باطما، عضو مجموعة ناس الغيوان، وورود أخبار عن تعرضها للرقابة قبل النشر، خصوصاً أنه كتبها وهو على فراش الموت في قسم المستعجلات في المستشفى بالرباط. انظر أيضاً: الأحداث المغربية، 2010/7/2.

(93) ذكر شقيق بوجميع أنهم تأكدوا من أنها تعمل لمصلحة جهاز أمني معين؛ وكانت تنجز تقارير عن مجموعة ناس الغيوان، واختفت بعد وفاة بوجميع بساعات. انظر: جريدة الصباح (المغرب) (العدد 1546).

القصر الكبير فرفضت متذرة بعملها، فتغير وجهه بوجميع وملاحه و غضب غضباً شديداً وأصبح شخصاً آخر، وأكثر من التدخين تلك الليلة. ويذكر مفتاح أن الكثير من الحوادث غير العادية حدث في تلك السهرة؛ إذ كان الجمهور غفيراً جداً لمتابعة سهرة ناس الغيوان، لم تستوعبهم قاعة السينما التي احتضنتها، فكسر الشباب الأبواب واقتحموا القاعة. ومن شدة تفاعل جمهور الشباب مع ناس الغيوان كثر بوجميع «دعدوعه» (آلته)، الشيء الذي لم يسبق أن حصل. وعند عودتهم، يحكي محمد مفتاح أنهم وجدوا الطريق بين القصر الكبير، مكان السهرة، والدار البيضاء، محل سكن مجموعة ناس الغيوان، مزدحمة بحواجز الشرطة؛ يسألون الناس: «هل أتيتم من القصر الكبير؟» أي من سهرة ناس الغيوان. ولما وصلوا إلى الدار البيضاء ذهب كل واحد إلى بيته، ثم اختفى بوجميع، حتى أخبروا بأنه مات⁽⁹⁴⁾! وزاد بعض الروايات أن بوجميع تقيأ الدم مرتين من فوق الخشبة، وهي رواية رفضها شقيقه بدعوى أنه لم يلاحظ على أخيه أي دم على الإطلاق، بل سائل أبيض خارج من فمه يسمى بالدارجة المغربية: «كشاكش». كما أن الطبيب الذي عاين جثته بعيد وفاته رفض تسليمهم رخصة الدفن قبل تشريح الجثة، يضاف إلى ذلك اختفاء صديقه الأجنبية عند وفاته وقيل إنها غادرت إلى الجزائر، وكان الطبيب عندها برفقة عمر السيد⁽⁹⁵⁾. فشقيق بوجميع

(94) انظر: محمد مفتاح، في: «الحي المحمدي بعيون مشاهير»، جريدة المساء، 2010 / 8 / 2 (العدد 1202).

(95) الأحداث المغربية، 2010 / 7 / 2. ويذكر شقيق بوجميع في تصريح آخر أن الطبيب سرعان ما عاد إلى البيت مطالباً بدفن الجثة على وجه السرعة، وأصرَّ على أن يحضر مراسيم الدفن، من دون تقرير الطبيب الشرعي. انظر: جريدة الصباح المغربية (العدد 1546).

يؤكد فرضية الاغتيال، وهي فرضية لم تُطرح في ذلك الحين لظروف سياسية مرتبطة بالقمع. لذلك، يرى الشقيق أن ملف وفاة أخيه لا يمكن فصله عن ملفات أعوام الجمر والرصاص. كما أن العائلة ليس لديها أي شك في أن بوجميع لم يمت موتًا عاديًا⁽⁹⁶⁾. فمن قتله؟ ولمصلحة من؟ خصوصًا أن بوجميع، بحسب رواية شقيقه، كان يستدعى باستمرار إلى الرباط للتحقيق، الأمر الذي كان يضايقه، وكان يقول كلمته المعتادة: «إمشيوا من الرباط ليهي» (أي فليذهبوا إلى ما بعد الرباط!). لكنه كان كئيبًا لا يصرح بذلك، وعاشقًا للقراءة ولا ييوح بأسراره ومعاناته، مع أنه يشعر بالموت يطارده⁽⁹⁷⁾. فأسرة بوجميع ما زالت مقتنعة بأن ابنها مات غدراً، وهو الذي كان مراقبًا في حياته الفنية والخاصة، وقد غنى مع ناس الغيوان عن الموت الذي يطارده، فيما هو حامل، ومجموعة ناس الغيوان، صخرة الحقيقة فوق كاهله، ليتسلقوا بها الجبال الوعرة، في زمن هيمنة أغنية السلطة؛ أغنية التمجيد والتنميط، وزمن أغنية الحزب المعارض المغرقة في الثقافة التنظيمية والسياسية والأيدولوجية الضيقة، فقدموا نموذجًا غنائيًا مفارقًا؛ يفضح الحقيقة ويكشفها. وغنوا لـ «الرجال لي ضاعوا». ويذكر شقيق بوجميع أن الذين قتلوه يعرفون جيدًا أفكاره الفنية، وإلى أين يسير بمشروعه الفني، وكيف كان يفكر في تطوير فكرة ناس الغيوان؛ في الغناء والمسرح والسينما⁽⁹⁸⁾.

بقيت وفاة بوجميع، مؤسس مجموعة ناس الغيوان، لغزًا، وما

(96) انظر: عبد الله أحكور، في: اليسار الموحد، 4/ 10/ 2006.

(97) انظر: عبد الله أحكور، في: جريدة الصباح (العدد 1546).

(98) انظر: عبد الله أحكور، في: جريدة اليسار الموحد، 4/ 10/ 2006.

كُتِبَ عنها مجرد افتراضات متضاربة وأخبار جزئية وتفصيلية تفتقر إلى كثير من أدلة الإثبات الدامغة؛ فما زالت هناك أسئلة معلقة ومحيرة مثل:

- لماذا كان يُستدعى على عجل إلى الرباط للاستنتاج أو في الدار البيضاء؟

- لماذا كان يخفي المضايقات التي يتعرض لها عن والدته وعن أعضاء المجموعة؟

- ما حقيقة علاقته بالصحافية السويسرية؟

- أين اختفت صورته ومخطوطاته وأوراقه بعد وفاته؟

أسئلة تحتاج إلى بحث توثيقي⁽⁹⁹⁾، ليس ضمن أهداف هذا البحث ولا ضمن مجاله، لكن الهدف كان الوقوف على مظاهر الطرافة والتشويق والاستثناء في حياة مؤسس مجموعة ناس الغيوان الذي عاش عالمه الداخلي بصخب وعنف وتحد، وهو الذي غنى في إحدى روائع ناس الغيوان، وهي أغنية «فين غادي بيا»⁽¹⁰⁰⁾ (أي إلى أين تذهب بي؟):

بين كلبي الوكاد بين حيرة وعناد

أي: (بين قلبي المتقد بين حيرة وعناد)

(99) دعت أسرته وقبيلته إلى استخراج جثته وتحليلها لمعرفة أسباب الوفاة، لكن من دون جدوى! انظر: جريدة الصباح (المغرب) (العدد 1546).
(100) كلام الغيوان، ص 41.

بين قرب ولبعد يا كية لخلاق
أي: (بين قرب وبعد يا حرقة الخلق)

بين نار ولرماد والكية ولفناك
أي: (بين نار ورماد وحرقة الفناء)

على الرغم من وفاة بوجميع المفجعة والمفاجئة بالنسبة إلى مجموعة ناس الغيوان، فإن المجموعة لم تتردد لحظة في استكمال رسالته الفنية بمضمونها النقدي والاجتماعي السياسي؛ إذ سرعان ما برزت مواهب الأعضاء الآخرين بما يُظهر الطابع التكاملي والتضامني لأعضاء هذه المجموعة الظاهرة.

ج - العربي باطما: هبة البادية المغربية

ظن بعض الباحثين المتسرعين أن مجموعة ناس الغيوان الحقيقية هي بوجميع - الفرد، وأنها ولدت معه وماتت معه⁽¹⁰¹⁾، خصوصاً أن في المكتب المغربي لحقوق المؤلف وثيقة تثبت أن فكرة ناس الغيوان، وجميع الإنتاجات الفنية والغنائية للمجموعة هي ضمن الملكية الفكرية لبوجميع، وحقوقه محفوظة فيها⁽¹⁰²⁾، إلا أن مجموعة ناس الغيوان تطورت بشكل لافت بعد وفاة بوجميع؛ إذ استمدت من روحه القوة اللازمة للاستمرار والعطاء

(101) عمر القرشي، «ناس الغيوان ما بعد بوجميع»، مجلة السؤال، العدد 1 (أيار/

مايو 1984)، ص 37.

(102) انظر: عبد الله أحكور، في: جريدة اليسار الموحد، 4/10/2006.

والإبداع. كما لم تتراجع قيد أنملة عن خطها الفني، إيقاعًا وكلمات ورسالة، بل ازداد منحها النقد والاحتجاجي القائم على فضح متناقضات الواقع المغربي، لناحية انتشار الفساد الإداري والسياسي والرشوة والفقر، وغياب الحرية السياسية والفكرية والعدالة الاجتماعية، وبقيت حاملة رؤية العالم للقطاع الواسع من الشعب من الفقراء والمحرومين والمهمشين، وبرزت كفاءات فنية كبيرة في المجموعة، خصوصًا العربي باطما.

ولد العربي باطما في عام 1948 في ريف مدينة سطات المغربية، في دوار يُنسب إلى جده لأمه رحال بن العربي، وينتمي إلى قبيلة أولاد سعيد بن علي. تذكر أمه (أمي حادة)، أن ما حضرها يوم ولادته أن بدأها المخاض في الفجر، وكانت الليلة رابعة: رعد وبرق وشتاء وظلام دامس. وفي الصباح، والجو غائم، كان العربي باطما يصبح أول صبيحة معلنًا بداية حياته؛ إذاً كان الفجر والرعد والبرق والجو الغائم⁽¹⁰³⁾. رحل مع عائلته إلى الدار البيضاء. اسم جده رحال واسم أبيه رحال واسم سيرته الذاتية الرحيل، واسم أمه حادة؛ أسماء تعني، في نظره، العنف والألم. عاش طفولته مرتحلًا بين الدار البيضاء والريف. كما عاش طفولته زمن الاحتلال الفرنسي للمغرب. يحكي أنه كان يكره الجنود الفرنسيين، وكان يرمي قوافلهم التي تعبر القرية بالحجارة، أو ينحني ويقابلهم بمؤخرته، دليل احتقار وامتهان عند سكان البادية، وأمّه حادة تضحك

(103) باطما، الرحيل، ص 9.

وتشجعه⁽¹⁰⁴⁾. ويشعر بالفخر والفرح كلما قتل الفدائيون مستعمرًا مثلما حصل بالنسبة إلى سائق حافلة فرنسي في سوق البادية، سوق الأحد في مشرع بن عبو، قرب مدينة سطات⁽¹⁰⁵⁾. يحكي أن حياة أبيه كانت مليئة بالعنف والشقاء والسجون والترحال⁽¹⁰⁶⁾. وكان سكان خيمتهم رعاة وخماسة⁽¹⁰⁷⁾.

يسترجع العربي باطما نوستالجيا طفولته فيتذكر طفلًا مبدعًا ومشاعبًا وكسولًا وهادئًا وعنيفًا وذكيا. يتذكر رائحة الأرض

(104) باطما، الرحيل، ص 15.

(105) باطما، الرحيل، ص 16. ويحكي باطما أن دم الخائن كان أول دم رآه في

حياته. انظر: باطما، الرحيل، ص 19.

(106) باطما، الرحيل. ويحكي العربي باطما أن أباه كان قوي البنية، أشقر اللون، عريض الكتفين، طويل القامة، أزرق العينين. قام بعمليات فدائية عدة. وكان متخصصًا في تهريب المسدسات والرصاص والقنابل للفدائيين. ومات ولم يحصل على بطاقة مقاوم، أي كان كجده جنديًا مجهولًا. انظر: باطما، الرحيل.

(107) الخماس، شخص يشتغل بخمس المحصول الزراعي، كما أنه يقوم بجميع أعباء البيت من سقي وحطب.. إلخ. انظر: باطما، الرحيل، ص 17. وغنت ناس الغيوان عن هذه الفئة من سكان البادية في أغنية «الشمس الطالعة» التي تحكي المفارقات الاجتماعية بين الخماسة الفقراء وطبقة الأغنياء؛ وفي إحدى مقاطع الأغنية:

والله حصادة دراسة هم الناس خماسة، أي: (والله هم أهل حصاد ودرس ونهايتهم يأخذون خمسا)

خماسة بالخبرة طالب معاشه مالكاه، أي: (خمسههم مجرد خبزة يطلب معاشه ولا يلقاه)

عز لبوس حياتي عز لباسهم الخشنة، أي: (قوم يتفننون في اللباس وآخرون يلبسون الأكياس)

عز لسكان الشامخات عز سكانهم مخشيشة، أي: (قوم يسكنون العمارات الشامخات وآخرون في الأكواخ)

انظر: كلام الغيوان، ص 54.

التي كان يشمها في البادية وهو يتلاعب بإحليله. سكته الإبداع من طفولته لكنه إبداع مخلوط بآلم⁽¹⁰⁸⁾. أدخله أبوه إلى إحدى المدارس الحرة التي تدرّس باللغة العربية الفصحى ليجنبه دخول مدارس يشرف عليها المستعمر وتدرّس باللغة الفرنسية. تسجل في مدرسة تسمى «مدرسة الشعب»، في درب مولاي الشريف في الحي المحمدي، لأن العربية حينها كانت رمزاً لمقاومة الاستعمار⁽¹⁰⁹⁾. عاش مع أبيه الذي انتقل إلى الدار البيضاء في كوخ خشبي إلى جوار أكواخ المهاجرين من البادية الذين حملوا معهم عاداتهم وأعرافهم، العربية منها والأمازيغية، بل صحبوا معهم الأبقار والأغنام والدواجن والحمام والكلاب والقطط، فكانت الأكواخ، في نظر باطما، عبارة عن قرية وسط المدينة⁽¹¹⁰⁾.

بدأ باطما الكتابة والتمثيل والغناء منذ عام 1964. واحترف المسرح في عام 1969 في المسرح البلدي بالدار البيضاء. وأصبح شاعراً وزجّالاً وصاحب ملكة شعرية غنية وطويلة النفس، مع أنه

(108) باطما، الرحيل، ص 21. ويحكى أنه كان مولعاً بصناعة النايات من القصب والنفخ فيها، ويصيد الأسماك في النهر ثم يرميها، ويسبح في المستنقعات. انظر: باطما، الرحيل، ص 36. ولم ينس ذلك الأستاذ الذي كان يغني لهم ويعزف على الكمان بعد انتهاء حصة الدرس، وكثيراً ما كان باطما الطفل يتطوع للغناء مع الأستاذ، انظر: باطما، الرحيل، ص 41.

(109) باطما، الرحيل، ص 30. ويحكى باطما أنه كان يكره الفرنسية، انظر: باطما، الرحيل، ص 32. فالفعل اللغوي فعل مقاومة يزيد خطورة على المقاومة العسكرية أو الاقتصادية أو السياسية. انظر: إدوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، نقله إلى العربية وقدم له كمال أبو ديب (بيروت: دار الآداب، 1997)، ص 43.

(110) سعيد، ص 31.

كان يتمنى البقاء في البادية مجرد عطار أو بائع خضر أو جزار، بعيداً من عذاب الإبداع وألم الفن ومتاعب الشهرة والنجومية. كما تمنى أن يبقى مجرد حارس للدراجات أمام باب سينما السعادة في الحي المحمدي، أو عامل في السكك الحديد، مكان أبيه رحال.

كتب قصة فيلم «جنب البير»، ومسرحيتي هاجوج وهاجوج والعقل والسميرة، ومدونات طويلة من الزجل والشعر، ومع ذلك لم يدع يوماً أنه شاعر أو كاتب؛ إذ لم ينخرط قط في اتحاد كتاب أو في اتحاد شعراء. مارس التمثيل المسرحي والسينمائي، وتوفي في 7 شباط/ فبراير 1997 بمرض سرطان الرئة؛ في إثر معاناة أَرَّخَهَا في الجزء الثاني من سيرته الذاتية بعنوان: الألم⁽¹¹¹⁾، وهو الجزء الذي كتبه في سبعة أيام في قسم المستعجلات وهو يسابق الموت، وصدر بعد وفاته. كما غنى ألمه في آخر أغنية له مع ناس الغيوان وهي: «لهموم حرفتي»⁽¹¹²⁾. وفيها يبكي ويصيح ويغني ويردد:

مُكُونِي مَكُونِي مَا نُضْحَكُ أَنَا بُحَالِ النَّاسِ
أي: (أنا معذور ألا أضحك مثل الناس)

مُكُونِي مَكُونِي مَا نُضْحَكُ أَنَا مَعَ النَّاسِ
أي: (أنا معذور ألا أضحك مع الناس)

(111) العربي باطما، الألم: الكتاب الثاني من السيرة الذاتية (الدار البيضاء: دار توفيق للنشر، 1998).

(112) كلام الغيوان، ص 126.

لا طيب داوا علتي كيف نساعف هاد الباس
أي: (لا طيب داوى علتي فكيف أتعامل مع هذا البأس؟)

منك يا روح راحتي شربت الحنظل دون كاس
أي: (من روح راحتي شربت الحنظل من دون كأس)

ولات لهموم حرفتي وتقادى جهدي يا الناس
أي: (أصبحت الهموم حرفتي وانقطع جهدي أيها الناس)

أغنية عبّرت عن نفسية متدهورة وقلب مكلوم وجسد منهار
ينتظر الرحيل في ألم.

عاش العربي باطما كغيره من أعضاء مجموعة ناس الغيوان، ومثل أبناء حيه ومجموعته الاجتماعية، شظف العيش والبؤس؛ فالتقط الشظايا المتناثرة والمتعددة والمدفونة في قلوب المستضعفين والفقراء، ومزجها في رؤية إنسانية واجتماعية جديدة، وأخرجها مع المجموعة في نمط غنائي جديد، زجلاً وكلمات وصيحات وموسيقى وإيقاعات. وكان بعد بوجميع مرجعاً نظرياً وموسيقياً وصوتياً للمجموعة من حيث الكتابة والتأليف وكذا التلحين. استجمع في أغانيه ما يختزنه عقله وذاكرته وقلبه من موروث متنوع، ومن حكايات والدته (أمي حادة). يعيد صوغ كل ما تلقاه فنياً وغنائياً وموسيقياً بصوت فخم صدّاح تميّز به، مثل «بلبل». تسمع صوته من بعيد لقوته، وحين تقترب منه يقتحمك صوت شجي وحزين، وتجد رجلاً طويل القامة، بشعر غزير وطويل

منسدل على كتفيه مثل «هداوة». تقرأ في وجهه ملامح الفروسية العربية المملوءة بالجرأة والتحدي والجدية. إنها علامات فارس عربي جاء من الزمن البعيد؛ إذا صرخ في الناس بصوته صرخوا جميعاً وصاحوا، وإذا ناح وبكى ناحوا وبكوا، وإذا صدح وتغنى بالمرح الحزين رقصوا كالطيور الجريحة وتدافعوا نحوه حتى اختلطوا معه فوق المنصة. زجله وكلماته عبارة عن كلام بسيط لكنه عميق ينفذ إلى أعماق المتلقين. نبرته احتجاجية، لكنه يخلق حالة فنية إنسانية فريدة ذات أثر في كل ذي حس موسيقي مرهف. تشكّل قصائده الزجلية صُلب أغاني مجموعة ناس الغيوان. ويختزل صوته موسيقى داخلية متوترة يتمايل معها الشباب برقص هو أقرب إلى الهذيان والجذب الصوفي. إنه صوت معادل لبؤس الواقع وضياح الأحلام والآمال وبقاء الآلام. أمّا مواويله التي يفتح بها أغاني ناس الغيوان فجذورها رعوية استمدتها من دندنات راعي غنم اسمه «المكي»؛ كان يرعى غنم جده، ويحمل باطما فوق كتفه ويطوف به حظيرة الأغنام وهو يدندن، ويحكي له خرافة الراعي والذئب⁽¹¹³⁾.

مواويل بدوية تشم منها الروائح، وترى الألوان والظلال، وتسمع الأصوات، وتحضرك الجذبة كأنها السحر والأشجان. مواويل متمزجة بعمقها العربي الأصيل. وما يزيد هذه المواويل تأثيراً تفرد العربي باطما، بين أعضاء مجموعة ناس الغيوان، بيعة حزينة ولثغة خفيفة وخفية يوقع بها على الصوت الآتي من أعماق الجذور الممتدة في المغرب العميق؛ أرض الانتماء والذاكرة والحكي،

(113) باطما، الرحيل، ص 62.

كما في مواويل أغنيات «الصينية»⁽¹¹⁴⁾ و«واش حنا هما حنا»⁽¹¹⁵⁾ و«الحصّادة»⁽¹¹⁶⁾ و«يا صاح»⁽¹¹⁷⁾ و«فين غادي بيا»⁽¹¹⁸⁾ و«مزين مديحك»⁽¹¹⁹⁾ و«غير خودوني»⁽¹²⁰⁾ و«حن واشفق»⁽¹²¹⁾ و«الشمس الطالعة»⁽¹²²⁾ و«أنادي أنا»⁽¹²³⁾ و«تاغنجة»⁽¹²⁴⁾ و«الرغاية»⁽¹²⁵⁾ و«صبرا وشاتيل»⁽¹²⁶⁾ و«السيف البتار»⁽¹²⁷⁾ و«رد بالك»⁽¹²⁸⁾ و«يا جمّال»⁽¹²⁹⁾ و«الأمة»⁽¹³⁰⁾ و«لسقام»⁽¹³¹⁾ و«علّي وخلّي»⁽¹³²⁾ و«يا من جانا»⁽¹³³⁾ و«خضرة»⁽¹³⁴⁾. كلها مواويل يصيح فيها باطما

-
- (114) كلام الغيوان، ص 15.
(115) المصدر نفسه، ص 26.
(116) المصدر نفسه، ص 28.
(117) المصدر نفسه، ص 33.
(118) المصدر نفسه، ص 39.
(119) المصدر نفسه، ص 46.
(120) المصدر نفسه، ص 48.
(121) المصدر نفسه، ص 50.
(122) المصدر نفسه، ص 53.
(123) المصدر نفسه، ص 56.
(124) المصدر نفسه، ص 58.
(125) المصدر نفسه، ص 63.
(126) المصدر نفسه، ص 65.
(127) المصدر نفسه، ص 77.
(128) المصدر نفسه، ص 88.
(129) المصدر نفسه، ص 98.
(130) المصدر نفسه، ص 100.
(131) المصدر نفسه، ص 107.
(132) المصدر نفسه، ص 118.
(133) المصدر نفسه، ص 119.
(134) المصدر نفسه، ص 121.

ويناجي ويهمهم ويثن ويتحجب ويعدد وينفخ في مزار الحزن
والحنين؛ يبحث عن «الصينية»، «لي جمعوا عليك أهل النية..»،
يسأل «عن أهل الجود والرضى، فين حياتي، فين حومتي..؟» يغني
ويطلق الحزن من عقاله ويسلمه لحنجرة ذهبية تتولاه لتنتقل ما
يختلج في الأعماق وما يشتعل بين الحشايا من حزن ومعاناة داخل
مملكة الصمت؛ وقد ردّدوا في أغنية «غير خودوني»:

الله بابا جاوطني علاش أنا ضحية للصمت
أي: (يا ربي أجبني لماذا أنا ضحية للصمت؟) ⁽¹³⁵⁾

فغناء ناس الغيوان تكسير لجدار الصمت وفضح لحراسه
والمتورطين في واقع الناس وفي رؤسهم.

لم يكن باطما أسير موروثة المحلي وهموم بلده فحسب،
إنما تعدى ذلك، في زجله وغنائه، إلى ما جسده ناس الغيوان في
أغانيها، وانفتح على كل من البعد العربي والإسلامي والإنساني.
لذلك لم يغيب الشرق وفلسطين وأفريقيا عن باله، فجاءت أغاني
«صبرا وشاتيلا» ⁽¹³⁶⁾، لتدوين مجزرة العدو الصهيوني في لبنان،
و«الانتفاضة» ⁽¹³⁷⁾ لدعم انتفاضة الأقصى في عام 1987؛ إذ كان
مهتمًا بتطورات القضية الفلسطينية ومتابعًا دؤوبًا لها، فقد صاح في
عام 1982 في أغنية «صبرا وشاتيلا»:

(135) كلام الغيوان، ص 49.

(136) المصدر نفسه، ص 65.

(137) المصدر نفسه، ص 105.

الدنيا سكنت

الصهيون دارت ما بغات أي: (فعلت الصهيونية ما تريد)

صبرا وشاتيلا المجزرة الكبيرة

الأطفال دبحات أي: (ذبح الأطفال)

وفي أغنية الانتفاضة:

دومي يا انتفاضة دومي بحجارك دومي بصغارك دومي

وأغنية «الدم السائل»⁽¹³⁸⁾ لتأريخ الجرح الأفريقي والإنسان
الأسود الذي يعاني العبودية والاستغلال والاستبداد.

جاء التراث الزجلي للعربي باطما⁽¹³⁹⁾ مستعيدًا سيرة الزجال

(138) كلام الغيوان، ص 123.

(139) يوجد بعض من تراث باطما الزجلي ضمن أغاني ناس الغيوان، وفي ديوانه الأول حوض النعناع، وفي موسوعته الزجلية ملحمة لهما حسام، انظر: العربي باطما: حوض النعناع (الدار البيضاء: دار الآفاق الجديدة، 1991)، و ملحمة لهما حسام، 4 ج (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2002-2008). كما تضمنت سيرته الذاتية في جزئها بعض أزجاله، انظر: باطما: الرحيل، ص 11، 28-29، 78، 90، 96-97، 104، 132، 134، 138-139، و 172-173، والألم، ص 22، 39-40، 53-54، 63-64، و 90-91. كما أن الزجل يعبر عن استكمال تشكيلة عربية مغربية هي عبارة عن لهجة مغربية يومية للتخاطب والغناء، تمتد بداياتها إلى القرن الثاني عشر؛ حيث بداية التحام القبائل الأمازيغية بالقبائل العربية المتاخمة لها، كما حصل في منطقة الشاوية التي ينتمي إليها العربي باطما. انظر: إبراهيم حركات، المغرب عبر التاريخ: عرض لأحداث المغرب وتطوراتها في الميادين السياسية والدينية والاجتماعية والعمرانية والفكرية منذ ما قبل الإسلام إلى العصر الحاضر، 3 ج، ط 2 (الدار البيضاء: دار الرشاد الحديثة، 1984)، ج 3، ص 462 وما بعدها. وهذا المعطى الموضوعي يفند بعض الأطروحات =

المغربي والحكيم الصوفي سيدي عبد الرحمن المجذوب، دفين مكناس الزيتون (قرب مدينة فاس العاصمة العلمية للمغرب، على بعد 60 كلم)، ولو أن بينه وبين سيدي عبد الرحمن المجذوب فاصلاً زمنياً يربو على ثلاثة قرون؛ فقد جمع في شخصيته ونمط حياته وطباعه، اجتماعياً وفتياً، العناصر الحقيقية والمتخيلة لسيدي عبد الرحمن⁽¹⁴⁰⁾. فرجله مثل زجل سيدي عبد الرحمن يمس صميم الحياة اليومية للناس؛ فسيدي عبد الرحمن سمي مجذوباً لأنه كان، في نظر الناس، مسكوناً بالأرواح. وكان زجله يطفح بالنقد اللاذع، ويوجه سهامه ولهب أبياته الحامية إلى أشخاص بعينهم، بشكل تحريضي لتعرية الطغاة. وعاش في القرن السابع عشر. وينتقل الزجل في الأوساط الشعبية بالمشافهة والحفظ والرواية والغناء، وهو مجال بكر في الثقافة المغربية والعربية لم يخضع بعد للبحث المتعمق والدراسة الأكاديمية المحكمة إلا نادراً. فهذا العمق الزجلي هو الذي أعطى النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان ذلك العمق الشعبي المكثف والقبول الجماهيري الواسع، من خلال الكفاءة الشفوية والزجلية لعضوها العربي باطما الذي يشكل صوته وزجله وعاء مثاليًا وحزينا لنصوص أغاني المجموعة ومضامينها.

= الأمازيغية الإثنية التي ظلت متشبثة بالمظهر الأسطوري للوحدة اللغوية في المغرب في إطار أمازيغية محلية. انظر: إدريس أيتلحو، الأمازيغية بصيغة المفرد أو أسطورة الوحدة اللغوية الأمازيغية بالمغرب (المغرب: دار وليلي للطباعة والنشر، 2011)، ص 30.

(140) يسمى المجذوب في الشرق «الدرويش»، وعند الأمازيغ المغاربة: «الرايس»، وهو النبي بالمعنى الشعري للنبوة؛ يرفض، يحكم، يفسر، يتنبأ، انظر: محمد أزيكا، «الغيوان.. بعد الصمت»، الثقافة الجديدة، العدد 15، السنة 4 (1980)، ص 148.

إنه فنان استثنائي، تفجرت مواهبه بعد وفاة بوجميع، ورحل هو الآخر وترك للمجموعة ذخيرة حقيقية وغنية من الأغاني - الروائع، كما خلف أشعارًا وأزجالًا نابضة بقوة الإبداع والخلق والتمرد والرفض. وترك سيناريوات أفلام ومسلسلات ومسرحيات، مع سيرة ذاتية، في جزئين؛ سيرة ذاتية جارحة ومؤلمة، تؤرخ سيرة الذات المنكسرة والمجموعة المتألقة، ناس الغيوان التي غنت «الجرح المشترك» و«الألم الوطني»، ليس بخلفية معارضة سياسية، ولكن بتحد وصخب ومحبة وصفاء وسخاء. كان من المقرر أن ينتج السيناريسست المغربي محمد جبران⁽¹⁴¹⁾ شريطًا تلفزيونيًا عن حياة العربي باطما تحت عنوان: «أغنية على الممر»، لكن المسؤولين في التلفزيون تحفظوا على الأمر حين علموا بأنه يتعلق بعضو مجموعة ناس الغيوان «العربي باطما». طالب المسؤولون كاتب السيناريو محمد جبران بأن يبيع لهم النص الأصلي ليتصرفوا فيه كما يريدون⁽¹⁴²⁾، فرفض. ويظل الشك ملازمًا المسؤولين في تعاملهم مع أعضاء ناس الغيوان في حياتهم وبعد وفاتهم؛ كأنهم خلّقوا ليُراقبوا ويُتابعوا أحياء وأمواتًا!

د - عمر السيد: صدى الأمازيغ في أغاني ناس الغيوان

ولد عمر السيد بن عبد الله بن محمد بن عمر في عام 1944 في درب مولاي الشريف في الحي المحمدي، من أب أمازيغي

(141) أهم السيناريوات التي كتبها الفنان محمد جبران: «سمك القرش»، و«تصبحون على وطن»، و«حرب الخليج وبعد»، و«أيام شهرزاد الجميلة».

(142) الصباح، 2008/9/29.

مقاوم، تعرض للنفي والاعتقال من المستعمر الفرنسي، وأم (أمي الضاوية) تشرب منها ألعانة وإيقاعاته وهمماته. يحكي عن نفسه أنه كان طفلاً مشاغباً، يمضي جل وقته متجولاً مع أقرانه في أزقة الحي المحمدي يغنون ويرقصون ويصيحون ويزعجون السكان. وكان تلميذاً كسولاً إلا في مادة الكيمياء. يمشي إلى المدرسة حافي القدمين متسخ الثياب. ويبحث عن طعامه في مزبلة تسمى «زبالة المريكان»، في حي «مديونة» بالدار البيضاء؛ إذ يسلمخ فيها وقتاً طويلاً ينقب ويفتش عمّا فضل عن الناس من تفاح وشوكولا وبعض الكتب أيضاً⁽¹⁴³⁾. كان يمارس هواية السباحة في «بركة» متسخة في حي «بن مسيك». اشتغل صغيراً في معمل الليمون، يصفف الصناديق. ثم في ميناء الدار البيضاء حمّالاً، يحمل على كتفيه الحديد أو الأكياس أو مواد مختلفة. احترق السرقة لفترة في صغره⁽¹⁴⁴⁾. وأغنى ذاكرته الفنية تردده وهو صغير على (حلقة) الحي المحمدي في حي «شطية» بالدار البيضاء. كان يمضي وقتاً طويلاً وهو يستمع إلى الحكواتيين والممثلين والموسيقيين الشعبيين. كما كان مولعاً بأغاني ليلي مراد وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وعبد الحليم.

ولج المسرح البلدي في الدار البيضاء واحترف التمثيل، مع أعضاء ناس الغيوان، بوجميع والعربي باطما وعلال. شارك في العديد من المسرحيات والمسلسلات التلفزيونية، وكذا الأفلام السينمائية. وأنجز وصلات إشهارية ذات علاقة بالحفاظ على البيئة والعمليات الخيرية والإحسانية.

(143) عمر السيد، رسالة الأمة، 6/7/2005.

(144) عمر السيد، النهار (المغرب)، 21/9/2005.

أسس رفقة بوجميع والعربي باطما مجموعة ناس الغيوان عند مغادرة مسرح الطيب الصديقي، وهو رئيسها اليوم. يعتبر ناس الغيوان بيته الذي تربي فيه؛ حيث تعلم فيه الكثير، وهو من دونها لا يساوي شيئاً⁽¹⁴⁵⁾؛ فناس الغيوان هي في نظره مدرسة قائمة بذاتها. ودخوله إلى ناس الغيوان، بتعبيره، قلب حياته تماماً. وهو مدين للمجموعة بحياته كلها، مادياً ومعنوياً وثقافياً؛ إذ لو لم يندمج في مدرسة الغيوان لانحرف وانزلق إلى عالم الإجرام. يرفض صفة النجم الفني، ويعتبر نفسه، مع زملائه في مجموعة ناس الغيوان، ممثلين يغتوون، وليسوا مغنيين بالمفهوم الكلاسيكي. كما يرفض أغنية الفيديو كليب العصرية التي قتلت المقومات الإبداعية الأصلية في الفنان، أداء وموسيقى وكلمات. ويُرجع شهرة ناس الغيوان وشعبيتها الواسعة إلى صدق أفرادها وتعبيرهم عن الطبقات الفقيرة التي نشأوا وسطها، حيث الحرمان والمعاناة والمأساة.

أكسبته أصوله الأمازيغية قدرات إيقاعية وصوتية ولحنية غنية. وكان له الدور الأساس في إدخال الإيقاع الأمازيغي ضمن مكونات الغناء الغيواني. وعُرف بنبرته الصوتية الرشيقة، ولكنه أمازيغية خفية، وبقدرة كبيرة على إنجاز مواويل وصيحات طويلة وممتدة ومؤثرة، في إطار التوارد الصوتي الفونيمي بين الأمازيغية والعربية على بساط الدارجة العربية المغربية⁽¹⁴⁶⁾. كان يتدرب

(145) عمر السيد، الاتحاد الاشتراكي، 19/9/2004.

(146) محمد شفيق، الدارجة المغربية، مجال تواردين الأمازيغية والعربية،

سلسلة معاجم (الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة، 1999)، ص 18.

عليها في براري أيت باها الأمازيغية وجبالها جنوب المغرب.
هذه الصيحات أعطت أغاني ناس الغيوان طاقات كبيرة للتأثير في
جمهور متنوع والتواصل معه، مثلما نجده في أغنية «يوم ملقك»،
وهي أغنية مكتنزة بدلالات الحزن والألم وبكاء الزمن الجميل
والمفقود، أو في أغنية «ما هموني»⁽¹⁴⁷⁾ التي أرخت الاعتقال
والاغتيال السياسيين في المغرب، أو في موال البداية في أغنية
«غير خودوني»⁽¹⁴⁸⁾، وهي في رثاء بيت المقدس، والبكاء على
قتل الفلسطينيين غدراً، وفيها يردد عمر السيد، في حالة من البكاء
والصياح مقاطع عن القدس تقول:

هديق خايتي وخيتي وهذيك خايتي مظلومة

أي: (تلك أختي وأولئك إخوتي وهي أختي مظلومة)

هديق رسامي مهجورة وهذيك خيمتي مهدومة

أي: (تلك رسومي مهجورة وتلك خيمتي مهدومة)

لله يا هلي أهل الحال الشدة نزول ولا محال

أي: (لله يا أهل الحال هل ستزول هذه الشدة أم لا؟)

هديق أرضي وبلادي وباش من حق تبعا دي

أي: (تلك أرضي وبلادي فبأي حق يتم إبعادي)

(147) كلام الغيوان، ص 37.

(148) كلام الغيوان، ص 48.

كما تألق عمر السيد بصوته في أغنية «حن واشفق»⁽¹⁴⁹⁾، وهي أغنية في المناجاة الإلهية، بخلفية اجتماعية، مستقاة من فن الملحون «الأندلسي العربي»، لكنها مؤداة بإيقاع وصوت تحفّه ظلال النطق الأمازيغي، مع استثمار التوارد الذي يحصل بين العربية والأمازيغية على صعيد الدارجة المغربية من الناحية الصوتية الفونيمية. وكذا في أغنية «أنادي أنا»⁽¹⁵⁰⁾ التي غنتها المجموعة أول مرة في هولندا في عام 1974 بعد وفاة بوجميع، وهي في رثاء المؤسس، وحديث الغرب، ونقد التفاوتات الاجتماعية. كما تفتق صوته في موال أغنية «تاغنجة»⁽¹⁵¹⁾، وهي أغنية قومية تدعو إلى التغيير الجذري، تنتقد التجزئة العربية وتشئت العرب لغة وأقطاراً ودينًا، فيقول في أحد مقاطعها:

العيب فينا بالأطنان لا لغة موحدة ولا ماية
أي: (لا لغة موحدة ولا ماء)

(149) كلام الغيوان، ص 50.

(150) كلام الغيوان، ص 56-57.

(151) كلام الغيوان، ص 58. أغنية تاغنجة، كتب كلماتها العربي باطما. وهي تثبت حضور الخيال الجماعي والجامع للذاكرة في أغنية ناس الغيوان؛ إذ «تاغنجة»، عادة شعبية، وتقليد يظهر في كل البوادي المغربية، أكانت الناطقة بالعربية أم الناطقة بالأمازيغية، وفي أزقة المدن العتيقة، وهي تمارس طلبًا للتساقطات المطرية، تقليدًا له لوازمه وطقوسه الخاصة، كالأكل مع الأطفال والشيوخ، ووضعهم في مقدمة المسيرة؛ فهي موروثة ثقافي شعبي لكل المغاربة، استثمرته ناس الغيوان، موروثة تاريخي فيه تضرع إلى الله، وفيه تفاعل مع حديث نبوي يقول: «لولا شباب خُشع وشيوخ رُكع وأطفال رُضِع وبهائم رُثِع، لصبَّ عليكم العذاب صبيًا». أخرجه أبي يعلى في مسنده، والطبراني في معجمه الأوسط. كما أنجز فيلم توثيقي عن ناس الغيوان بعنوان: «تاغنجة»، ظهروا فيه وهم يلبسون ثيابًا توحى بالارتباط بالبادية وسط جمهور من أبنائها احتفالاً بهذا الطقس الشعبي.

يا حيرتي ف بنادم واحد وكثرة الأديان
أي: (حيرتي أن الإنسان واحد والأديان كثيرة)

ياك ذاك إنسان ... وذاك إنسان
أي: (أليس ذلك إنسانًا والآخر إنسانًا؟)

ياك هذاك لذاك مرايا
أي: (أليس ذلك للآخر مرآة؟)

كما برز صوت عمر السيد في موال أغنية «نرجاك أنا»⁽¹⁵²⁾؛
وهي أغنية تفضح الصراع الاجتماعي وفوضى العالم، وتتحدث عن
الوحدة العربية والأمراض الاجتماعية التي تفتك بالناس الفقراء، أو
في موال أغنية «مهمومة»⁽¹⁵³⁾ التي وصفت حياة الفقراء في مقابل
حياة المترفين والمستفيدين من التناقضات الاجتماعية، وفيه يقول
عمر:

مهمومة يا خبي مهمومة

مهمومة هاد الدنيا مهمومة

فيها النفوس ولات مضيومة

ولّى بنادم عباد اللّومة

(152) كلام الغيوان، ص 60.

(153) المصدر نفسه، ص 67.

عمرو لحبسات ب طفلال مهمومة

ماتو الرجال برسايل ملغومة

أي: (امتلات السجون بالأطفال، ومات الرجال برسائل
ملغومة)

وتألق في مواويل أغنيات «الجمرة»⁽¹⁵⁴⁾ و«السلامة»⁽¹⁵⁵⁾ و«رد
بالك»⁽¹⁵⁶⁾ و«ندم»⁽¹⁵⁷⁾ و«أحنا ولاد العالم»⁽¹⁵⁸⁾ و«يا جمال»⁽¹⁵⁹⁾
و«الأمة»⁽¹⁶⁰⁾ و«الانتفاضة»⁽¹⁶¹⁾ و«السَّمطة»⁽¹⁶²⁾ و«عليّ وخليّ»⁽¹⁶³⁾
و«ما يدوم حال»⁽¹⁶⁴⁾ و«شوفو لعجب»⁽¹⁶⁵⁾ و«لمعيزة»⁽¹⁶⁶⁾
و«سامحوني»⁽¹⁶⁷⁾ و«حنين الروح»⁽¹⁶⁸⁾؛ مواويل أصبحت مغروسة
في الذاكرة الجماعية للمغاربة وممتدة على جغرافيا متنوعة

-
- (154) كلام الغيوان، ص 81.
(155) المصدر نفسه، ص 86.
(156) المصدر نفسه، ص 88.
(157) المصدر نفسه، ص 93.
(158) المصدر نفسه، ص 97.
(159) المصدر نفسه، ص 98.
(160) المصدر نفسه، ص 100.
(161) المصدر نفسه، ص 105.
(162) المصدر نفسه، ص 109.
(163) المصدر نفسه، ص 118.
(164) المصدر نفسه، ص 128.
(165) المصدر نفسه، ص 137.
(166) المصدر نفسه، ص 145.
(167) المصدر نفسه، ص 147.
(168) المصدر نفسه، ص 151.

يلتحم فيها الإيقاع الأمازيغي بالطرب العربي بالموسيقى الشعبية والمضامين الاجتماعية والسياسية والإنسانية؛ مواويل تُلقى بها حنجرة ذهبية بعنف وقسوة، ما عرّضها لعملية جراحية معقدة كادت تؤدي بصاحبها إلى الهلاك. إنه الفنان الشمعة التي تحترق ليستضيء الآخرون. كذلك كانت ناس الغيوان وكان أفرادها وهم يغنون موسيقى الروح، موسيقى رأى الشعب نفسه فيها كما قال الطيب الصديقي في فيلم «الحال».

هـ - عبد الرحمن باكو: جذبة الصوفية وصدى الإيقاع الأفريقي في أغاني ناس الغيوان

ولد عبد الرحمن قيروش، عضو ناس الغيوان المعروف فتيّا بـ «باكو»، في مدينة الصويرة على ساحل المحيط الأطلسي (حوالي 160 كلم شمال أغادير) في عام 1948 في حي يسمى «درب أهل أكادير»، كانت تتمركز فيه فرقة كناوة. والدته اسمها يامنة بنت مولاي علي، ووالده عبد القادر بن محمد الكبادي الذي كان من حفظة فن الملحون العربي، كان يقيم حفلات الملحون في بيته ويدعو إليها الفنانين والمهتمين بهذا اللون، وكان معروفاً بتنظيم مسابقات «تغريد الطيور» في المدينة. وكان جدّه تاجراً، عُرف باستقدام العبيد/العمال من أفريقيا.

تمتاز الصويرة بأنها مدينة الطقوس بامتياز؛ تنتشر فيها الزوايا الصوفية بشكل كبير، مثل الزاوية الحمدوشية والزاوية الدرقاوية والزاوية الجزولية. وكان عبد الرحمن يحضر جلسات الذكر وتلاوة

القرآن في محرابها رفقه خاله الحاج حسن، وكان مقدّمًا⁽¹⁶⁹⁾ في الزاوية. وكانت تأخذ جذباتها بشكل غريب، لذلك كان يميل أكثر إلى الزاوية الدرقاوية لأن المصلين والمريدين والرواد ينجزون أذكارهم فيها من خلال إيقاعات موزونة ترتفع حدة أدائها صوتًا ورقصًا، إلى درجة «الجذبة» أو «الحال». وإلى جانب المتدييات الصوفية كان عبد الرحمن الطفل يرتاد فضاء الموسيقى الكناوية، خصوصًا في زاوية «سيدنا بلال» بالصويرة، التي تُعتبر الموسيقى الكناوية - الأفريقية فيها قوتًا وطاقة متجددة للكبار والصغار؛ حيث تسمع الطبول وهي تدق بقوة، والعزف على «الستير»، أو «الجهوج»، أو من خلال «القراقب». ويظل عبد الرحمن الطفل مشدودًا إلى نغمات هذه الموسيقى التي بدأت تغشاه وتختلط بأعصابه لأنها تصنع له فرحًا داخليًا لا يوصف، كما تخاطب أشياء دفينة في دواخله، كما كان يعثر فيها على أجوبة لا تفتأ ذاته تطرحها باستمرار⁽¹⁷⁰⁾. وكان عبد الرحمن على غرار بوجميع الذي يتبع «هداوة»، يلاحق هو الآخر فرق كناوة؛ يبحث عن تعلم إيقاعاتهم، خصوصًا آلة «الستير»، وعمره لم يكن يتجاوز حينها أربعة عشر عامًا. وكان كثير التردد إلى أضرحة الأولياء الصالحين المدفونين في الصويرة، أمثال سيدي عبد الجليل وسيدي ياسين وسيدي مكحول.

(169) المقدم: درجة في تراتبية البناء التنظيمي للزاويا في المغرب.

(170) ذكر هذا في سيرته الفنية التي روتها عنه جريدة الاتحاد الاشتراكي،

في عشرين حلقة، إعداد حسن حبيبي والعربي رياض. انظر: الاتحاد الاشتراكي،

2001/8/17.

بدأ الطفل يلج عالم كناوة الذي لا حدود له، وبدأت أنامله تداعب آلتة المحبوبة «الستير»، كما بدأ أحد أساتذته، المعلم حداد، يكشف قوة صوته وتميزه؛ فأصبح يقدمه أمام «الجدابة» للعرزف والغناء. وبدأ عود عبد الرحمن الكناوي يشتد ويصلب. وكان كلما حضر حفلة يثير انتباه الحاضرين بعزفه على «الستير» الكناوي بهذا الشكل، وهو أبيض السحنة! بل أصبح يعزف كل «الملوك»، أي المقامات الكناوية، حتى أصعبها مثل «الحنش»، أي مقام الثعبان⁽¹⁷¹⁾. كما كان يعرف «اللون الغرباوي»، و«اللون السوداني». وكانت مدينة الصويرة، إضافة إلى هذا، قبلة كبار الموسيقيين والرسامين والنحاتين والممثلين الذين كانوا يقصدونها في إطار ظاهرة الهيئين التي اجتاحت أوروبا وأميركا، وتعرفوا إلى عبد الرحمن، عازف «الستير»، فعرفهم إلى الموسيقى الكناوية، وحضروا الحفلات الموسيقية الروحية التي يحييها وتسمى: «الليلات»، أي «الليالي»، خصوصاً في زاوية سيدنا بلال. وفي هذا السياق الموسيقي المتنوع والعالمي زارته في الصويرة الفرقة المسرحية العالمية (Living théâtre)⁽¹⁷²⁾ التي كانت تأخذ موسيقاها من أجواء الروح. واشتغل معهم عبد الرحمن كعازف مكلف بالتمويج الموسيقي لمدة عامين، ورافقهم إلى إنكلترا، وشاركهم

(171) مقام موسيقي بـ «الستير»، أشد المقامات الكناوية صعوبة، ويعزف في غمرة الحال، أي عندما تصل درجة لا وعي الجذابين حدوداً قصوى، وغير مقبول الخطأ فيه أو الانزياح مخافة أن يصاب الجذاب بأذى عصبي أو عقلي أو نفسي.

(172) أسست في عام 1947 على يد جوليان بيك وجوديت ميلينا، متأثرة بتنظيرات الكاتب المسرحي آرتو والكاتب المسرحي العالمي بريخت؛ تعتمد الارتجال الجماعي والتعبير الجسدي، والمزج بين التمثيل والغناء، بهدف تحرير الجسم والروح من المادة.

في جولات فنية في أوروبا ثم عاد إلى الصورة في عام 1967.

في الصورة تعرّف أيضًا إلى فرق موسيقية عالمية تعزف الجاز والبوب والريكي. وكان مولعًا بالجاز لأنه في نظره هو «كناوة أمريكا»⁽¹⁷³⁾؛ وهو فن يخاطب أعماق الإنسان. وجاء الموسيقار الأميركي جيمي هاندريكس (J. Hendrix) إلى الصورة لرؤيته وإنجاز أعمال موسيقية مشتركة معه، وهي أول مرة يجري فيها المزج بين «الستير» والقيثارة (ستير عبد الرحمن وقيثارة جيمي هاندريكس)؛ وكان هذا الأخير يرقص على نغمات «ستير» عبد الرحمن رقصات تستدعي تاريخ الهنود الحمر ومعاناتهم، وكان عبد الرحمن آخر معلم كناوي عزف مع هاندريكس.

تعكس الموسيقى الكناوية التي نشأ عبد الرحمن في أحضانها، في نظر جيمي هاندريكس، معاناة الروح من خلال آلة صُنعت من لب الطبيعة. لذلك أطلق هاندريكس على عبد الرحمن لقب «طبيب الأشباح». إنها موسيقى بلا حدود، بغضّ النظر عن اللغات والعادات؛ موسيقى روحية تخاطب وجدان المستمع وكيانه، وتجعل «الجذاب»، أو «الجمهور»، يفصل كلية عن جسده، وهو

(173) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمن باكو... يتذكر فقط»، الاتحاد الاشتراكي، 2001/7/21، ص 5. وظلت مدينة الصورة فضاء للتنوع الموسيقي والتلاقح الثقافي العالمي، وإن بدأت جهات نافذة تحاول استثمار هذا الفضاء الإنساني الغني من أجل نزعات ثقافية تحاول تلميع صورة الثقافة اليهودية، كثقافة بريته من لعنة الصهيونية التي قاومتها ناس الغيوان في أغانيها. انظر: عبد الله ساعف، التقرير الاستراتيجي للمغرب، 2001م - 2002م: المشهد الثقافي بالمغرب، العدد 7 (المغرب: مركز الدراسات والأبحاث في العلوم الاجتماعية، [2002])، ص 303 - 304.

ما نلاحظه باستمرار في حفلات مجموعة ناس الغيوان.

استغرق هذا اللون الموسيقي وجدان عبد الرحمن باكو، وهو يبحث أولاً عن إطاراب نفسه والبحث عن أسرارها؛ لذا تجده في جميع حفلات ناس الغيوان يتصبّب عرقاً، ورأسه لا يتوقف عن الجذبة، وعينه مغلقتان طوال مدة العزف والغناء والرقص؛ إنه يتواصل، كما يرى، بالملوك (الملائكة) الذين يسكنونه، وهو لا يجد أي تفسير لتلك الحالات التي تتأبه كلما حمل الآلة ليحيي ليلة أو يغني في سهرة مع مجموعة ناس الغيوان⁽¹⁷⁴⁾. وبعد تجربة موسيقية كناوية محلية وعالمية في مدينة الصويرة، سيلج عبد الرحمن الغناء عبر المجموعات، بعد أن تشبّع بالأفكار الموسيقية التحررية من العبودية التي كان يحملها الأفارقة الكناويون، أو من المادة والعنف والعنصرية كما جسّدتها فرقة «ليفينغ تياتر» (Living Théâtre)، أو الموسيقار الأميركي هاندريكس.

تذكر الروايات أن بوجميع، مؤسس مجموعة ناس الغيوان، تشبّث بعبد الرحمن منذ رآه أول مرة يغني مع مجموعة جيل جيلالة. وبالفعل، التحق عبد الرحمن بمجموعة ناس الغيوان في بداية تشكّلها، حاملاً معه إراثاً موسيقياً وتجربة فنية امتزج فيها المحلي (الزوايا الصوفية) بالأفريقي (كناوة) وبالعالمي (المسرح الغنائي وموسيقى الجاز).

هكذا بدخول عبد الرحمن إلى ناس الغيوان، أضيف إلى نصها

(174) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط»، الاتحاد

الاشتراكي، 2001/7/23.

الغنائي بُعد جديد هو البُعد الكناوي، وهي موسيقى السود الأفارقة والزوايا وقطاع واسع من المتصوفين والزهاد الذين يؤطرون الناس ويربونهم. فجاءت أغنية «غير خودوني» باعتبارها أول مساهمة لعبد الرحمن مع ناس الغيوان، وهي الأغنية التي استقى كلماتها من «رجل كناوي»، يردد في الأسواق: «لا إله إلا الله، كل ما طلبت ربي ونصيبو» (أي لا إله إلا الله كل ما طلبته من الله أجده). وفيها تم إلباس اللون الكناوي لونًا غيوانيًا جامعًا ومندمجًا في الألوان الموسيقية والإيقاعية الأخرى التي يحويها هذا النص الجامع. ومن خلال هذا الامتزاج الموسيقي اكتسب هذا النص ديناميات الامتزاج الثقافي والاجتماعي في صوغ الهوية الجماعية المندمجة. وصبت في هذا اللون الغيواني الجديد مضامين ثقيلة تهم قضية فلسطين؛ فجاءت أغنية «غير خودوني» مميزة بتوزيع موسيقي متنوع وإيقاع متداخل وأصوات قوية، وامتلات بالصيحات والبكاء والألم، وما زالت قادرة على تحريك سواكن الجمهور التي استعملت ناس الغيوان فيها كناوة لمخاطبتها وربطها بقضية مصيرية للأمة هي فلسطين والقدس. وفيها يتكلم الفلسطيني⁽¹⁷⁵⁾:

الله بابا جاويني علاش أنا ضحية للصمت
أي: (يا ربي أجبنني لماذا أنا ضحية الصمت)

بابا سير منين يجي بابا وحج المقدس
أي: (يا الله من أين لنا حج بيت المقدس)

(175) كلام الغيوان، ص 48-49.

كما أضاف عبد الرحمن إلى الإيقاع الغيواني الإيقاعين الحمدوشي والعيساوي، وهما إيقاعا فرق وطرائق صوفية محلية في بعض مناطق المغرب، وهذا ما نلمسه في أغنية «زاد الهم» التي يحكي عبد الرحمن أنها أغنية ثرية وصعبة في الوقت ذاته، أكان من حيث الإيقاع أم من حيث الأداء والعزف، أخذت من المجموعة مجهودًا استثنائيًا، خصوصًا أنها مملوءة بـ «التطريزات الموسيقية»، أي «التزواق». ومع ذلك، لم تخرج كما تريدها المجموعة، وإن تجاوب معها الجمهور بشكل كبير جدًا؛ فهي أغنية مملوءة برثاء الواقع الاجتماعي ونقد الطبقة السياسية المسيطرة، كما تحكي عن معاناة الأطفال والسجناء الأبرياء، وتنتقد الحاكم، وترفض تسويق أيديولوجيا الصبر؛ إذ قالوا⁽¹⁷⁶⁾:

ليام تلاغي حياتي وزاد الهم حياتي
أي: (زاد الهم في حياتي)

لمطار الغريزة بكايا ف لحجر منقوش كلامي
أي: (بكائي مثل أمطار غزيرة، وفي الحجر منقوش كلامي)

تايه ف دروب غيواني يا ناس
أي: (ضائع في دروب الغيوان)

تلاكي صبيان عرايا عليهم ثقل الحديد
أي: (تجد صبيانًا عراة عليهم ثقل كالحديد)

(176) كلام الغيوان، ص 72-73.

تلاكي الفلاحة بلا صابة والصبر ما يداوي يا ناس
أي: (تجد الفلاحة بلا زرع والصبر لا يداوي أيها الناس)

ندمي غير المسجون بلا عذر كفر الغدر قاومه ب لقساوة
أي: (ندمت للمسجون بلا سبب كفار الغدر قاوموه بقساوة)

والأمر نفسه نجده في أغنية «الصدمة»⁽¹⁷⁷⁾؛ فهي أغنية معقدة
من حيث الإيقاعات المتداخلة والمندمجة فيها، خصوصًا أنها
تحمل رسالة تحريضية إلى المسكين والفقير التائهين، وتدعوهم
إلى الإحساس بذواتهما ومواجهة الظالمين، ومحاسبة المفسدين
وناهبي المال العام. كما انتقدت الحاكم الذي يتخذ شعبه خدمًا له؛
تقول بعض المقاطع:

تعالى ياوا نصفيو لحساب الخائن منا يلكى لعذاب
(تعالى نصفى الحساب والخائن يلقى العذاب)

نحاسبو اللي كان سباب ودار من فلوس الخاوة باب
(نحاسب من كان السبب وجعل من أموال الناس رأس ماله)

هذا عل لعباد صايل والكل ليه خدام
(هذا يصول على العباد والجميع له خدم)

(177) كلام الغنيان، ص 84-85.

هذا ف زين الدنيا قابض قبضة ما نادم
(هذا متشبث بالدنيا غير نادم)

هذا ف حياته ما معيّد والخوف عليه قادم
(هذا لا يعرف العيد والخوف قادم إليه)

هذا ب لغلal مقيّد واش انما بنادم؟
(هذا مقيد بالأغلال هل أنتم بشر؟)

بدخول عبد الرحمن إلى ناس الغيوان ازداد النص الغيواني غنى؛ حيث أصبح متنوعاً من حيث الإيقاع والنص. وكثيراً ما يتخلق النص الغيواني، في نظر عبد الرحمن، من خلال بعض التفاصيل والمقامات العابرة، أو من خلال إشارات قد لا يولونها أدنى اهتمام في حياتهم اليومية. ويكون رونق هذا النص في بساطته وتعبيره بصدق عن حالة القلق والتذمر وعن الإحباط الذي يعيشه الناس، مثل أغنية «البطانة» التي كلف عبد الرحمن بترديد موالها؛ يقول في بعض مقاطعه⁽¹⁷⁸⁾:

عبيد الصنك المعبود يا كلوب الحجر
أي: (يا عبيد المال يا كلوب الحجر)

كلوب طايشة مليانة ب الغدر
أي: (كلوب خائفة مملوءة بالغدر)

(178) كلام الغيوان، ص 79.

حسبت عشرة وعشرة عرفتها شحال تساوي
أي: (أعددت عشرة وعشرة عرفتها كم تساوي)

القرن العشرين هذا
أي: (هذا هو القرن العشرين)

عايشين عيشة الذبابة ف البطانة
أي: (نعيش مثل الذبابة في جلد الذبيحة)

راه الفرق عظيم بين التفاح والرمان
أي: (فرق عظيم بين التفاح والرمان)

واش من فرق بين أنت وأنت، وأنت، وأنا؟
أي: (ولكن ما الفرق بينك أنت وأنت وأنت وأنا)

جرت هذه الأغنية عبد الرحمن باكو إلى الاستنطاق عند
الشرطة، خصوصاً أنه غنى هذه الأغنية مع المجموعة وهو يرتدي
بدلة عمالية زرقاء، فكانت أسئلة الشرطة «من تقصد بـ: أنت
وأنت وأنت وأنا؟ وما سر البدلة الزرقاء؟»⁽¹⁷⁹⁾. وهذا ما جرّ على
المجموعة تعميم الإعلام الرسمي، في نظر عبد الرحمن.

(179) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط»، الاتحاد
الاشتراكي، 2001/7/28.

أضاف إذا البعد الكناوي إلى النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان تألقاً جديداً، كما أن مجموعة ناس الغيوان ولجت قلوب قطاع واسع آخر من الجمهور عبر آلة «الستير»، هذه الآلة التي كانت مقصورة على كناوة السود أو بعض المتسولين والمستجدين للمارة على الطرق. ما جعل حفلات ناس الغيوان، بتعبير عبد الرحمن باكو، حادثاً وطنياً وأمنياً استثنائياً تستعد له السلطات، وتُجند له عدداً كبيراً من المراقبين. وكم من سهرة، يحكي باكو، طرد فيها الجمهور مطربي أغنية السلطة، مطالباً بصعود مجموعة ناس الغيوان، عبر صيحات جماهيرية معروفة في المغرب هي: «وا الغيوان، وا الغيوان!»⁽¹⁸⁰⁾. ولم يخف عبد الرحمن باكو صداقة المجموعة مع الفرقة الغنائية والموسيقية للفنان العربي مارسيل خليفة الذي أعجب بالمجموعة وبإيقاعاتها، وكذا الفنانة جوليا بطرس؛ إذ جمعتهم سهرات في أوروبا وفي العالم العربي.

أبدع عبد الرحمن مع الغيوان من خلال موسيقاه أو ألحانه أو صيحاته ومواويله، خصوصاً في أغاني: «غير خودوني»⁽¹⁸¹⁾، و«أنادي أنا»⁽¹⁸²⁾، و«نرجاك أنا»⁽¹⁸³⁾، و«زاد الهم»⁽¹⁸⁴⁾، و«البطانة»⁽¹⁸⁵⁾،

(180) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط»، الاتحاد الاشتراكي، 30/7/2001.

(181) كلام الغيوان، ص 48.

(182) المصدر نفسه، ص 56.

(183) المصدر نفسه، ص 60.

(184) المصدر نفسه، ص 72.

(185) المصدر نفسه، ص 79.

و«المعنى»⁽¹⁸⁶⁾، و«الصدمة»⁽¹⁸⁷⁾، و«آش جرى ليك؟»⁽¹⁸⁸⁾، إبداع كان دماً جديداً وطاقة متفجرة بصوته القوي وحنكته الموسيقية وحركته الجسدية التي يحفظها الجمهور من خلال رقص رشيق خفيف ومحسوب، لا ابتذال فيه ولا اصطناع، رقص يُجسّد به اللحظة الغيوانية التي حوّلها إلى امتداد لليلة الكناوية وحلقات الذكر والرقص الصوفيين بنضج كيميائي رفيع ومكثف.

من خلال تجربة عبد الرحمن، نقلت ناس الغيوان الرقص الصوفي من إطار شعائري خجول ومتخف إلى حقل التداول الجماهيري الواسع، مع انتزاع آلة «الستير» ذات الأصول الأفريقية والإيقاعات المغرقة في آلام أفريقيا وجذورها، من متسولين على قارعة الطريق، وتثمين قيمتها الهارمونية، بتعبير الباحث في الثقافة المغربية حسن بحراوي، ليس باعتبارها أداة مصاحبة فحسب بل كفاعل مبدع في الهندسة الموسيقية للأغنية الغيوانية إلى جانب الآلات الشعبية الأخرى: «ستيرة»، بانجو علال، وطمطام العربي، ويندير عمر، وهراز بوجميع. حوّل عبد الرحمن «الستير» (الهجهوج) إلى آلة تعمل بكهرباء الأصابع التي تمرّست في إيقاعات كناوية وتم إدماجها في محاورات موسيقية تجريبية مع موسيقيين عالميين من رواد الجاز والروك والريكي، فكان علامة إيقاعية إضافية في النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان، هو الذي يعتبر نفسه يحيا بناس الغيوان ويموت من أجلها؛ مجموعة

(186) كلام الغيوان، ص 82.

(187) المصدر نفسه، ص 84.

(188) المصدر نفسه، ص 113.

ظلت حاضرة في كيانه ووجدانه، إلى أن توفي في صباح الأحد 14 تشرين الأول/ أكتوبر 2012 في أحد مصحات مدينة الدار البيضاء.

و - علال يعلى: المدرج الموسيقي لمجموعة ناس الغيوان

هو الفنان الأسمر وسط المجموعة والأكبرهم سنًا؛ ولد في عام 1939 في درب مولاي الشريف في الحي المحمدي. والده سي (أي سيدي) بوجمعة يعلى، من أصل صحراوي، ورئيس فرقة «هواره» الإيقاعية بضواحي مدينة تارودانت جنوب المغرب. كان أبوه من أبرز العازفين على البندير (الدف). درس علال مع بوجميع في مدرسة «الاتحاد» في الحي المحمدي، بل كانا يقتسمان الطاولة نفسها. وكان مولعًا بالعزف منذ صغره، أكان على الآلات الوترية أم الآلات الجلدية، لذا كانوا يسمّونه جوقة متنقلة.

شارك في العديد من المسرحيات في المسرح البلدي في الدار البيضاء، عازفًا على آلة العود في نهاية الستينيات مع أعضاء مجموعة ناس الغيوان: بوجميع والعربي وعمر. يحكي عنه الفنان والمخرج المغربي مصطفى سلمات، صاحب المسرحية المشهورة لهبال في الكشينة (أي الحماقات في المطبخ)؛ أن الطيب الصديقي رئيس فرقة المسرح البلدي كلّفه بتعليم علال أربعة موازين من الإيقاع للمشاركة والاندماج معهم، لكنه فوجئ بأن علال يتقن أربعة وخمسين إيقاعًا، وهو ما لا يقدر عليه جميع أعضاء الفرقة

ولا حتى رئيسها⁽¹⁸⁹⁾. ويحكي عنه رفيقه في المجموعة عبد الرحمن باكو قائلاً إن علال أستاذ كبير، وبلا منازع، في مجال الموسيقى، إضافة إلى كونه مسكوناً بالحال أي الجذبة، من رأسه إلى أخمص قدميه⁽¹⁹⁰⁾. وهو الربان الذي من دونه لا تسير سفيتتنا الإبداعية. يكفي أن نعرض عليه مرة واحدة ما نحن بصدد الاشتغال عليه، ليأتيك في المرة الموالية بالقطعة ملحنة وموزعة توزيعاً موسيقياً لا نظير له. رجل حباه الله بطاقة خلاقة على الإبداع الموسيقي؛ فهو خلُق ليكون موسيقياً. رجل غريب الأطوار، لا يتكلم إلا قليلاً، وإذا تكلم فعلى الموسيقى⁽¹⁹¹⁾. وعلال على الخشبة كائن آخر، لي معه لغة مشتركة بين «الستير والبانجو»، من خلال الحال/ الجذبة التي تسكننا نحن الاثنين. كنا نتدرب ونسجل ملاحظتنا بعضنا على بعض، لكن حين نصعد إلى فوق الخشبة نفاجئ بعضنا بعضاً بأشياء جديدة؛ أنغام وارتجالات وحالات تتجاوز تخطيطنا وتداريننا وإرادتنا. كانت الخشبة بجوار علال مكاناً طقوسياً، له نكهة الزوايا والتكايا التي شاركنها فيها جميعاً على تربية جمهورنا على الحال⁽¹⁹²⁾. وكان علال متبّه المجموعة وأداتها التنظيمية

(189) «جوانب من سيرة الفنان مصطفى سلمات»، الاتحاد الاشتراكي، 2003 / 8 / 6.

(190) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط»، الاتحاد الاشتراكي، 2001 / 7 / 25.

(191) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط»، الاتحاد الاشتراكي، 2001 / 7 / 27.

(192) العربي رياض وحسن حبيبي، «عبد الرحمان باكو... يتذكر فقط»، الاتحاد الاشتراكي، 2001 / 8 / 1.

للإيقاعات والألحان؛ يرجع إليه الفضل في الشكل الموسيقي المتظم الذي أخذه النص الغنائي للمجموعة. لا يخوض كثيرًا في أمور السياسة والاجتماع، مثل بقية الأعضاء، ولا يتواصل مع الإعلام. موضوع الموسيقى والمقامات هو الوحيد الذي يتيح فرصة التواصل معه والاستماع إليه. مهووس بالدندنة الموسيقية ووزن الإيقاعات. ويعطي الانطباع بأنه غير معني بالعالم. يصبح فوق الخشبة بركانًا موسيقيًا متفجرًا؛ تراه يضرب على البندير (الدف) ورأسه يتحرك بطريقة غريبة، والجمهور يحيط به من كل جانب، هذا ما أكسبه خبرة موسيقية استثنائية، وهي عزف إيقاع الآلة الجلدية على الآلة الوترية البانجو. كما أنه يمتلك قدرة على التواصل بعينه مع أفراد المجموعة على الخشبة؛ بإشارة منه تحس بأنه سينقل الإيقاع إلى منبسط جديد ومقام آخر. كما يستعمل تقنية «صد ورد»، أي «التسريسة» بالدارجة الموسيقية المغربية، كشكل إيقاعي يهيئ به الأفراد الآخرين للانتقال من العزف إلى ولوج عالم الغناء والصوت. أنتج محاورات موسيقية صوفية ومكثفة مع رفيقه في المجموعة عبد الرحمن، من خلال مزج كيميائي بين آكتين مختلفتين من حيث الجذور والمكونات والآفاق التي تفتحها.

أدخل علال تحسينات خاصة على آلته لتستوعب اللحن والميزان المغربي والعربي؛ فجاء النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان مملوءًا بالتكوينات والتقاسيم والنغمات الموسيقية المتنوعة والمخلوطة بالكلمات الصادقة والرسالة الهادفة.

إن علال غصن من أغصان شجرة ناس الغيوان الضاربة

بجذورها في الثقافة المغربية وأصولها العربية والأمازيغية والأفريقية، صاحب الوجه الصارم والقسمات الحادة والنظرة الصارمة، كأنه يخشى اختلال شيء؛ إنه الخوف على اختلال الميزان الموسيقي الذي يحمل في عمقه ميزان الإنسان؛ ميزان السعادة والكرامة. ولم يكن علال عازفًا في المجموعة فحسب، بل مغنيًا أيضًا، أرخت لصوته الصارم وصيحاته العالية والرقيقة أغاني: «الصينية»⁽¹⁹³⁾، و«الحصاد»⁽¹⁹⁴⁾ التي يتبادل فيها علال حوارًا غنائيًا مع العربي باطما، وأغنية «الشمس الطالعة»⁽¹⁹⁵⁾، وهي رسالة إلى الأسر في البادية، وأغنية «مهمومة»⁽¹⁹⁶⁾ عن حياة المساكين، وأغنية «الهامامي»⁽¹⁹⁷⁾ التي تجمع بين الحزن الذاتي والعاطفي والمديح النبوي وآمال المساكين ومعاناتهم، وهي الأغنية الوحيدة التي يغني فيها علال من أولها إلى آخرها، وقد صاغها في قالب موسيقي وأدائي أصبح منتشرًا عند شباب المغرب كثيرًا. وأغنية «ضائعين»⁽¹⁹⁸⁾، وفيها يغني علال للعروبة وعن نقد الطغيان والنضال من أجل الحرية. وأغنية «السيف البتار»⁽¹⁹⁹⁾ عن حتمية الموت وطبقية الثقافة الاجتماعية عند التمييز بين الأموات الأغنياء والأموات الفقراء، وأغنية «ندم»⁽²⁰⁰⁾ وهي مدح لتاريخ المسلمين، ولغزوة بدر وإشادة بالشباب المجاهدين في قالب

(193) كلام الغيوان، ص 15.

(194) المصدر نفسه، ص 28.

(195) المصدر نفسه، ص 53.

(196) المصدر نفسه، ص 67.

(197) المصدر نفسه، ص 69.

(198) المصدر نفسه، ص 75.

(199) المصدر نفسه، ص 77.

(200) المصدر نفسه، ص 93.

شعبي وصوفي مغرق في الحكواتية. وأغنية «الأمة»⁽²⁰¹⁾ التي يقول
علال في أحد مقاطعها:

يا أمة العربان الغربان تحوّم عليك
أي: (يا أمة العرب الغربان تحوم عليك)

الاستغلال والطغيان في دنيا ما تدريك
أي: (الاستغلال والطغيان في دنيا لا تدريك شيئاً)

ما زال الآمال ف أولادك اللي تبغيك
أي: (ما زال الآمال في أولادك الذين يحبونك)

يجيبو لآمان به يحنو يدك
أي: (يأتون بالأمان ويضعون الحناء على يدك)

وأغنية «لسقام»⁽²⁰²⁾ عن وجع الذات وحزنها وآلام المجتمع
وشدة الظلم، وأغنية «أنا ما غييت»⁽²⁰³⁾، وهي تنتقد التزوير
والإعلام الرسمي والدعوات إلى التجزئة وتفكيك الهوية الوطنية
المغربية والقومية العربية، وفي أحد مقاطعها:

حرفوا وزوروا وشكون يجيب لخبار
أي: (حرفوا وزوروا ولا من يعلم)

(201) كلام الغيوان، ص 100.

(202) المصدر نفسه، ص 107.

(203) المصدر نفسه، ص 112.

الليل يا بابا الليل

آه مدى دارو

أي: (آه ماذا فعلوا بالليل)

يومنا رجعوه مظلام

سلبونا وحرفوا الكلام

أي: (سلبونا وحرفوا الكلام وجعلوا يومنا ظلامًا)

ف صفوفنا دارو لسقام

وزعوننا تُزاع لُغنام

أي: (وزعوننا كما توزع الأغنام وبثوا الانقسام في صفوفنا)

عليه كَبُو لحزان

حالفنا لِي كان فرحان

أي: (حالفنا الفرح صبّوا عليه الأحزان)

وأغنية «السائل» التي غنّتها المجموعة على لسان المتسول في الشارع؛ وفيها حديث عن كثرة الفقراء وقلة الأغنياء؛ تصف الفقر وتنتقد الرشوة. وأغنية «عليّ وخليّ» تتهم الأغنياء بالسرقة وتستهزئ بهم. وأغنية «غادي ف حالي» تقوم على حكمة شعبية تقول: «أقول كلمتي وأمضي»، وأغنية «علّام لقييلة» عن التاريخ العربي بين الأمس واليوم.

3 - توصيف الموسيقى المندجة في أغاني ناس الغيوان

أ - الألحان المتعددة

لمّا اعتبرت ناس الغيوان نفسها معبرة عن حزن الناس، من البسطاء والمعدمين والمقهورين والمقموعين، بسطوة السلطة

والمال والأيدولوجيا، وضعت نفسها خارج تواطؤ الفن والفنانين، فاغترفت من بحر الناس حتى ارتوت. لذلك صبّت موضوعاتها المحرقة في أوعية لحنية قريبة من روح الشعب، وقريبة إلى ذوقه وقلبه، من خلال جمل موسيقية مستمدة من أنين الجذور وبكاء الأمهات وصيحات الأطفال وأوجاع الفقراء وآلام المساجين، مع استيحاء خيالات غنائية شعبية أصيلة كانت مغمورة ومحتقرة. كما عمّقت المجموعة البعد اللحني المتعدد والمندمج من خلال الانفتاح على قوالب إيقاعية، غربية المنشأ أو شرقية أو أفريقية، عبر عمل موسيقي تجريبي، أنجزه عازفها عبد الرحمن باكوف بفضل احتكاكه بموسيقين عالميين في مدينة الصويرة، ملتقى الثقافات والإيقاعات العالمية، ما أكسبه قدرة على العزف الباطني الذي تهز أوتاره الروح.

ب - هندسة الرقص والإيقاع

الرقص الغيواني من صميم موسيقى النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان؛ رقص يسمو به الجسد والروح ويتحرران من المادة؛ رقص هو بمنزلة جذبة صوفية مملوءة بالإيقاعات والزجل والبحور الغيوانية، وهم الذين قالوا في إحدى أغانيهم⁽²⁰⁴⁾: «بحر الغيوان ما دخلته بلعاني» (أي بحر الغيوان لم أدخله مازحًا). فمن خلال توصيف هندسة الوقوف على الخشبة، تلحظ التنوع المندمج؛ شباب برؤوس مجعدة وسراويل ضيقة مثل نجوم موسيقى الروك، لا يستعملون القيثارة الكهربائية ولا مجموعات الطبول الضخمة،

(204) كلام الغيوان، ص 17.

بل قد يغنون بعض أغانيهم على إيقاعات صيحات الجمهور
وتصفيقاته المختلطة بها. أكسبتهم تجربتهم المسرحية شجاعة
وحيوية وثقة بالنفس.

في أقصى اليمين يقف عازف «السندير» عبد الرحمن، وفي
أقصى اليسار عازف البانجو علال، متأخرًا قليلًا إلى الخلف،
ومشكلاً شبه نصف دائرة، وفي الوسط عازفو الإيقاع بوجميع
بهرازه، والعربي بالطمطم، وعمر بالبندير (الدف) أو الطبل، لتبدأ
الحواريات والمقابلات الإيقاعية بين الجميع في لحظات من
العطاء والتجاوب والتألق والإبداع والتفاعل الجماهيري المخيف.
وفي آخر الأغاني يتقدم عبد الرحمن بستيره الكناوي الذي يخزن
صوت أفريقيا السوداء مخلدًا في ثنايا الزمن، مخاطبًا أعماق
الإنسان ولاشعوره، برقصة/ جذبة، تحت إيقاع جنوني ومتوثب
لبقية أفراد المجموع خارج القيود المرئية والخفية، مستحضرين
ليالي الجذبة والذكر التي تسبح بلا حدود؛ «الليلة» في المغرب،
و«الديوان» في الجزائر، و«الزار» في مصر، و«الحضرة» في
تونس؛ كلها مرادفات لأجواء النغم الروحي، والهندسة الموسيقية،
المفضية إلى نشوة الاكتفاء والخلاص والالتحام بالمطلق، مع
إحساس بالتطهر الروحي من عاديّات الزمن وألم الحياة وسيّاط
الاستبداد والفقر.

ج - آلات الروح

اختارت مجموعة ناس الغيوان آلات شعبية مغربية وعربية
وأفريقية؛ فالآلات الجلدية هي: الطبل و«البندير» (الدف)

و«الطمطم» و«الهراز» و«الدعدوع». أما الآلات الوترية فهي: «البانجو»، مع تعديلات إيقاعية لتصبح «ستيرة»، و«الستير»، أو «الجهوج»، وهو ذو أصول أفريقية، ثم العود، بعمقه العربي الذي يعبر عن قيمة العناصر الموسيقية العربية الوافدة التي أغنت التراث الموسيقي المغربي بما جلبته من مقامات لحنية وموازين وآلات وترية ونقرية وهوائية⁽²⁰⁵⁾. وهي آلات كانت محتقرة ومستثمرة في أجواء الحفلات المغلقة أو الرسمية؛ فـ «البندير» أو الدف، كان أحقر الآلات في المغرب، لأنه ارتبط بآلات مجموعة «الشيخات»، نساء مغنيات، والطلب كان يستعمله الموسيقيون المتجولون، وكان عادة أفريقية قديمة في السودان انتقلت إلى المغرب في عهد المرابطين⁽²⁰⁶⁾. واعتبر ابن خلدون حضارة الموحدين حضارة طبول؛ إذ اعتبر قرعها من شارات الملك الأساسية تضاف إلى رفع الرايات والنفخ في الأبواق لإرهاب العدو⁽²⁰⁷⁾. فللطبول وطأة خاصة في الفضاء السمعي البصري للمغاربة. أما آلة الهراز فكان

(205) عبد العزيز بن عبد الجليل، مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، ط 2 (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 2000)، ص 42.

(206) الحسن السائح، الحضارة المغربية عبر التاريخ (الدار البيضاء: دار الثقافة، 1975)، ج 1، ص 31. كما أن دق الطبول يستمد بعض أصوله من ثقافة التونغو في أفريقيا، خصوصاً في غامبيا؛ إذ تُقرع الطبول في الحروب وفي الحفلات وفي الجنازات، ويستمر القرع حتى يسكر القارعون فيتذكرون القرية القديمة والأجداد والثقافة التي يريدون حمايتها من الاندثار. يرقصون ويعتبرون عن صوت الطبول بالحركة. ويعتبرون قرع الطبول صفة على وجه المستعمر؛ فالطبول تحمل لغة الاحتجاج والنقد، كما أنها تزودهم، أي الطبول، بطاقة متجددة الأمر الذي يسعدهم.

(207) أبو زيد عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق درويش جويدي (بيروت: المكتبة العصرية، 2001)، ص 237.

يحملها أعضاء فرقة «هداوة» وفرقة «عيساوة» وفرقة «جيلالة»؛ وهي طرائق صوفية موسيقية أقل رتبة وتنظيمًا من الزوايا، وأغلب أفرادها من المتسولين⁽²⁰⁸⁾. كما جمعت ناس الغيوان بين آلتين متباعدتين: «الستير» بهوامشه النغمية المحدودة (ثلاثة أوتار على الأكثر مصنوعة من أمعاء المعز)، و«البانجو» كآلة وترية سريعة الإيقاع. كما حرّرت «الستير» من التسول والعبودية.

كل ذلك أدمجته ناس الغيوان في نسق فني روحاني كأنه إيقاع كهربائي عالي التوتر. إذ نقلت هذه الآلات إلى وسط الجماهير وإلى أمام الكاميرات لتعبّر عن مضامين اجتماعية وسياسية كلها تمرد واحتجاج ونقد. وحوّلت موسيقى الزنوج إلى صوت عابر للزمان والمأساة الأفريقية التي حملها عبيد أفريقيا جنوب الصحراء إلى المغرب الأقصى وبلاد المغرب العربي عمومًا. كانت موسيقى تحمل جرح الزنوجة المقهورة منذ مئات السنين، قدّمتها ناس الغيوان حاملة الجرح المغربي والعربي والإنساني، في إطار روحي جديد، مع الوفاء للنغمة الخماسية الإيقاعية الأفريقية الممتدة في موسيقى الجاز، لكنها لا تقتصر على معاناة الشباب العبيد السود المحرومين، بل أصبحت نغمة ناس الغيوان هي نغمة عبيد القمع والاضطهاد في المغرب وفي العالم العربي، وحيثما وُجد قمع واستبداد.

(208) لجون هاربير، «احتفال المولد النبوي بمولاي إدريس زرهون (كانون الثاني/يناير 1916)، حمادشة والدغوغيون»، ترجمة سعيدة الأشهب، المناهل، العددان 91-92 (نيسان/أبريل 2012)، ص 283-306.

د - تحرير موسيقى الروح

أخرجت ناس الغيوان الموسيقى الروحية، الكناوية على الخصوص، من الفضاءات الشعبية المغلقة والمواسم الجماعية الدينية بأجوائها الليلية التي ارتبطت عند الناس بالشعوذة والممارسات الغيبية والطلاسمية ومداواة الأمراض النفسية ومس الجن واستحضار الأرواح وغيرها من المعتقدات الشعبية السلبية، إلى الفضاءات العمومية، مع استثمار قدرات هذا النوع من الموسيقى في تحرير سواكن الناس في تمرير رسائل احتجاج اجتماعي وسياسي، وتحذُّ لموسيقى السلطة المزركشة والمملوءة بالأشواق والأحلام ونغمات الآلات الكهربائية؛ قيثاره أو كمان، تخاطب الجسد والمادة، فجاءت موسيقى ناس الغيوان، بآلاتها الشعبية وتوزيعها المتنوع وروافدها المختلفة، لتسمو بالروح وتدفع الإنسان إلى التجاوب والفعل والتغيير. موسيقى مندمجة تستمد ألحانها من أصالة التراث الموسيقي المغربي وامتداداته العربية الغنية بالمقامات المختلفة في إطار مزج فريد ومكثف. فمن خلال هذه الموسيقى المندمجة كانت ناس الغيوان تتكلم لغة واحدة ومفهومة عند جميع الفئات الاجتماعية، على اختلاف إثنياتها وألسنتها وعاداتها؛ لغة موسيقية روحية توافي المجموعة الناس من خلالها بآخر الأخبار والرسائل الدينية والاجتماعية والسياسية، كما تسليهم وتُسعدهم بها؛ تُسعد العربي والأمازيغي والأفريقي والأندلسي في إطار هوية جامعة ومندمجة؛ إنها الهوية المغربية.

خاتمة

نخلص من هذا البحث الذي اعتمدنا فيه التوصيف والاستماع إلى أن النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان حافل بالإيقاعات المعبرة عن التراث الشفوي والشعبي المغربي بامتداداته العربية والأفريقية والإنسانية. يعتمد، من حيث الإيقاع، على البحر السريع والبسيط، وهما من أبرز بحور الشعر العربي. كما يتم توظيف إيقاع الحضرة الصوفية لتكثيف الدلالة ومراكمة المعنى، وتركيب إيقاعات لحنية متنوعة وغير معهودة، مع استعمال آلات تبدو متنافرة لكنها مندمجة ومتكاملة؛ تجمع البعد الأفريقي لـ «الستير»، والصوفي الحمدوشي لـ «الهراز» (الطريقة الحمدوشية)، و«طبيلات عيساوة» (الطريقة العيساوية)، و«بندير» (دف) الأطلس الأمازيغي، و«البانجو» بصوته المعدني الحاد، والعود بألحانه ونغماته العربية الأصيلة.

اندمجت هذه الآلات في أهازيج محلية، مثل العيطة والملحون، مما تجسده أغاني «الحصادة» و«الصينية» و«الشمس الطالعة» و«الله يا مولانا» و«لهمامي» و«مزين مديحك» و«فين غادي بيا» و«جودي برضاك» و«الرغاية» و«ما هموني» و«حن واشفق» و«غادي ف حالي» و«كلام القبيلة» و«ندم» و«سبحان الله»، أو مع أهازيج كناوة وأنغام الجنوب، كما تجسدها أغاني «زاد الهم» و«الصدمة» و«اش جرى ليك» و«النادي أنا» و«ضايعين» و«أولاد العالم» و«غير خودوني» و«البطانة» و«مهمومة»، أو مع أهازيج عيساوة، بامتداداتها اللحنية المشرقية، كما تجسدها أغاني

«دكة» و«السلامة» و«لماذا يا كرامة؟» و«الله يا مولانا»، ومع أهازيج الأنغام العربية الأندلسية كما في أغنية «الله يا مولانا»، وهي ألحان وأهازيج قريبة من نفوس المغاربة وذات قوة نفاذ إلى أعماقهم، كما أنها جاهزة لاحتضان وحمل موضوعات اجتماعية وسياسية كبيرة في صياغات وجمل موسيقية بسيطة وسريعة وموحية، وهو ما يُشعر المتلقي المغربي بالانتماء والتكتل الجماعي والإحساس بالمشارك.

كانت تلك الألحان المتنوعة أوعية مناسبة للتعبير عن المواقف الوجودية والرؤية إلى العالم للمجموعة الاجتماعية، مثل قضية فلسطين كما تجسدت في أغاني «مزين مديحك» و«القسم» و«صبرا وشاتيلا» و«الانتفاضة» و«ما هموني» و«سبحان الله» و«شوفو العجب» و«الشمس الطالعة» و«أحنا أولاد العالم». وحملت أيضًا همّ الوطن، مثلما في أغنية «خضرة يا بلادي»، وهمّ أفريقيا في أغنية «الدم السائل»، وهمّ الإنسان في أغاني «الجمرة» و«باسمك» و«السيف البتّار» و«السائل» و«آش جرى ليك» و«ما هموني» و«قالت» و«يا بني الإنسان» و«مهمومة»، وحملت همّ الفقراء في أغاني «لكفيفة» و«عليّ وخليّ» و«السمطة» و«السيف البتّار». وفضحت المفسدين والطغاة في أغاني «باسمك»، و«سبحان الله»، و«المعنى»، و«الجمرة»، و«دلال». ولم تنس المهاجرين والمغتربين، وفي هذا السياق جاءت أغاني «السمطة» و«فين غادي بيا» و«نرجاوك على الدوام». كذلك حملت تلك الأوعية اللحنية حتى هموم الذات المنكسرة لأفراد مجموعة ناس الغيوان، كما تجسّد ذلك في أغاني «مكواني» و«لهوم حرفتي» و«غادي ف حالي»! بطابع نوستالجي تذكري يحنّ إلى الجذور.

إن النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان يجسد المزج الغني بين إيقاعات مغرب الشاوية والحوز والإيقاعات الأمازيغية والأفريقية الكناوية، وبين الإيقاعات العربية المشرقية والأندلسية، مع الانفتاح على الإيقاعات الإنسانية ذات الخلفية التحررية، صبت فيها مضامين اجتماعية وسياسية وإنسانية، مشكّلة بذلك بنية ذهنية ودلالية مندمجة ومتكاملة للهوية الوطنية بروافدها الفنية والمتعددة.

إن كثافة النص الغنائي لمجموعة ناس الغيوان تدفعنا إلى الانفتاح على المعنى الذي حمله هذا النص والتجاوب معه؛ المعنى كحادث تاريخي ساهم في بنائه السياق، إنساناً ومجالاً وزماناً؛ كما حدد مكوناته الموقف التاريخي للجماعة الوطنية التي صاغت رؤيته وشكلت نموذج المعرفي الإدراكي والجمالي، وعملت ناس الغيوان على تجذيره وصونه بلغة شعبية مقاومة.

المراجع

1 - العربية

كتب

ابن أبي زرع الفاسي، أبو الحسن علي بن عبد الله بن أحمد. الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس. الرباط: دار المنصورة للطباعة والوراقة، 1973.

ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن محمد. مقدمة ابن خلدون. تحقيق درويش جويدي. بيروت: المكتبة العصرية، 2001.

إنغليز، ديفيد وجون هغسون (محرران). سوسيولوجيا الفن: طرق للرؤية. ترجمة ليلى الموسوي، مراجعة محمد الجوهري. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2007. (عالم المعرفة؛ 341)

أيتلحو، إدريس. الأمازيغية بصيغة المفرد أو أسطورة الوحدة اللغوية الأمازيغية بالمغرب. المغرب: دار وليلي للطباعة والنشر، 2011.

باطما، العربي. الألم: الكتاب الثاني من السيرة الذاتية. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1998.

_____ . حوض النعناع. الدار البيضاء: دار الآفاق الجديدة،
1991.

_____ . الرحيل: الكتاب الأول من السيرة الذاتية. الدار البيضاء:
منشورات الرابطة، 1995.

_____ . ملحمة لهمام حسام. 4 ج. الدار البيضاء: دار توبقال
للنشر، 2002-2008.

بن عبد الجليل، عبد العزيز. الأناشيد الوطنية المغربية ودورها في
حركة التحرير. جمع ودراسة وتدوين موسيقي عبد العزيز
بن عبد الجليل، مراجعة وتقديم عباس الجراري. الرباط:
مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية؛ مطبعة المعارف
الجديدة، 2005. (سلسلة تراث)

_____ . مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية. ط 2. الدار
البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 2000.

بنور، أبو بكر. ضروب الغناء وعمالقة الفن. الرباط: مطبعة الأمانة،
2003.

البنويّة التكوينية والنقد الأدبي. لوسيان غولدمان [وآخ.]. راجع
الترجمة محمد سبيلا. ط 2. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية،
1986.

الجابري، محمد عابد. المسألة الثقافية في الوطن العربي. بيروت:
مركز دراسات الوحدة العربية، 2006. (سلسلة الثقافة القومية.
25 - قضايا الفكر العربي؛ 1)

حركات، إبراهيم. المغرب عبر التاريخ: عرض لأحداث المغرب وتطوراتها في الميادين السياسية والدينية والاجتماعية والعمرانية والفكرية منذ ما قبل الإسلام إلى العصر الحاضر. 3 ج. ط 2. الدار البيضاء: دار الرشاد الحديثة، 1984.

حسين، طه. الأيام. 2 ج، ط 55. القاهرة: دار المعارف، 1977.

الخطيبي، عبد الكبير. النقد المزدوج. بيروت: دار العودة، [1980].

الذوايدي، محمود. التخلف الآخر: عولمة أزمة الهويات الثقافية في الوطن العربي والعالم الثالث. تونس: الأطلسية للنشر، 2002.

ساعف، عبد الله. التقرير الاستراتيجي للمغرب، 2001 - 2002: المشهد الثقافي بالمغرب، العدد 7 (المغرب: مركز الدراسات والأبحاث في العلوم الاجتماعية [2002]).

السائح، الحسن. الحضارة المغربية عبر التاريخ. الدار البيضاء: دار الثقافة، 1975.

سعيد، إدوارد. الثقافة والامبريالية. نقله إلى العربية وقدم له كمال أبو ديب. بيروت: دار الآداب، 1997.

شرقي، محمد. التحولات الاجتماعية بالمغرب، من التضامن القبلي إلى الفردانية. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2009.

شفيق، محمد. الدارجة المغربية، مجال تواردي بين الأمازيغية والعربية. الرباط: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة، 1999. (سلسلة معاجم)

شكير، محمد. النص الغنائي بالمغرب: بين بناء الدولة وتمجيد السلطة. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2012.

عبد اللطيف، كمال. درس العروي في الدفاع عن الفكر التاريخي الحدائثي. الرباط: منشورات رمسيس، 1999. (المعرفة للجميع؛ 11)

العروي، عبد الله. الأيديولوجيا العربية المعاصرة. بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1995.

_____. مجمل تاريخ المغرب. ط 2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2009.

عصيد، أحمد. سياسة تدبير الشأن الأمازيغي بالمغرب بين التعاقد السياسي وسياسة الاستيعاب. الدار البيضاء: المرصد الأمازيغي للحقوق والحريات، 2009.

العطري، عبد الرحيم. تحولات المغرب القروي: أسئلة التنمية المؤجلة. تقديم مصطفى محسن. ط 2. الرباط: طوب بريس، 2012.

العماري، أحمد. نظرية الاستعداد في المواجهة الحضارية للاستعمار: المغرب نموذجًا. واشنطن: المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1997. (الرسائل الجامعية؛ 20)

فيرمورين، بيار. تاريخ المغرب منذ الاستقلال. ترجمة عبد الرحيم حزل. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2010.

الكعك، عثمان. البربر. ط 2. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 2003.

كلام الغيوان: ديوان أغاني ناس الغيوان. إعداد وإشراف عمر السيد.
المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2002.

كون، توماس. بنية الثورات العلمية. ترجمة شوقي جلال. الكويت:
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992. (عالم
المعرفة؛ 168)

لوفو، ريمي. الفلاح المغربي المدافع عن العرش. ترجمة محمد بن
الشيخ، مراجعة عبد اللطيف حسني. الدار البيضاء: منشورات
وجهة نظر، 2011.

مبارك، حنون. الأغنية الشعبية الجديدة، ظاهرة ناس الغيوان. الدار
البيضاء: منشورات عيون المقالات، 1987.

المتخيل والشفاهية، دراسة في المتون التراثية المغربية. تنسيق
المصطفى شادلي. الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم
الإنسانية بالرباط؛ مطبعة النجاح الجديدة، 2008. (سلسلة
ندوات ومناظرات؛ 149)

مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. مراجعة المنصف الشنوفي، ترجمة
رضوان ظاظا. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون
والآداب، 1997. (عالم المعرفة؛ 221)

المسيري، عبد الوهاب. العالم من منظور غربي. القاهرة: دار
الهلال، 2001. (كتاب الهلال؛ 602)

_____. العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة. 2 ج. القاهرة: دار
الشروق، 2002.

نجمي، حسن. غناء العيطة، الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب. ج 2. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2007. (المعرفة الأدبية)

الهروي، الهادي. القبيلة، الإقطاع والمخزن: مقاربة سوسيولوجية للمجتمع المغربي الحديث، 1844-1934. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2005.

دوريات

أبزيكا، محمد. «الغيوان.. بعد الصمت.» الثقافة الجديدة: العدد 15، السنة 4، 1980.

لجون هاربير. «احتفال المولد النبوي بمولاي إدريس زرهون، (يناير 1916م)، حمادشة والدغوغيون.» ترجمة سعيدة الأشهب، المناهل: العددان 91 - 92 (نيسان/أبريل 2012).

2 - الأجنبية

Books

Goldmann, Lucien. *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine.* Paris: Gallimard, 1956.

_____. *Marxisme et sciences humaines.* Paris: Gallimard, 1970. (Idées; 228)

Periodical

«Nass Al ghiwane, Un mythe toujours vivant.» *La Tribune*: no. 451, 12 Mai 2005.

فهرس عام

- أحمد، إسماعيل: 40
 أحمد، فايزة: 39
 الإدريسي، محمود: 40
 إذاعة القاهرة: 32
 الإذاعة الوطنية المغربية: 38
 أرسلان، شكيب: 23
 أزمة النفط (1979): 27
 إسبانيا: 24
 الاستخبارات السرية الاسرائيلية
 (الموساد): 72
 الاستعمار الفرنسي للمغرب (1912-
 1956): 21-22، 24، 35-36،
 48، 60-61، 87، 89
 الاستقلال المغربي (1956): 24، 28،
 35-37، 60-61
 الإسلام: 22، 28
 أشفري، العربي: 82
 الأصالة المغربية العربية: 76
 الأطرش، فريد: 39
 الاعتقال السياسي: 43
 الأغاني
 - أغنية آش جري ليك؟: 115،
 127-128
 - أغنية احتا ولاد العالم: 103،
 127-128
 - أغنية الله يا مولانا: 127-128
 - أغنية الألم الوطني: 97
 - أغنية الأمة: 93، 103، 120
- أ -
 الآلات الموسيقية
 - البانجو: 115، 117-118،
 124-125، 127
 - البندير (الدف): 115، 123-
 124، 127
 - الدعدوع: 124
 - السندير: 105-107، 114-
 115، 123-125، 127
 - الطبل: 123-124
 - الطمطم: 115، 123-124
 - العود: 124، 127
 - القيثارة: 107
 - الهراز: 115، 123-124، 127
 ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن
 محمد: 124
 أبو زيد الهلالي: 62
 الاحتجاجات الاجتماعية: 26-27
 الاحتجاجات السياسية: 26
 أحكور، إبراهيم: 70
 أحكور، بوجمعة (بوجميع): 47، 53،
 57، 59، 65-66، 68-71،
 73، 75-77، 79-84، 86،
 97-99، 101، 105،
 108، 115-116، 123
 أحكور، خديجة: 53
 أحكور، عبد الله: 81

- أغنية أنا ما عيت: 120
- أغنية أنادي أنا: 93، 79، 101، 114، 127
- أغنية الانتفاضة: 94-95، 103، 128
- أغنية باسمك: 128
- أغنية البطانة: 112، 114، 127
- أغنية تاغنجة: 93، 101
- أغنية الجرح المشترك: 97
- أغنية الجمرة: 103، 128
- أغنية جودي برضاك: 127
- أغنية حبيب الجماهير: 40
- أغنية الحصادة: 93، 119، 127
- أغنية حن واشفق: 93، 101، 127
- أغنية حنين الروح: 103
- أغنية خضرة يا بلادي: 93، 128
- أغنية دكة: 128
- أغنية دلال: 128
- أغنية الدم السائل: 95، 128
- أغنية رد بالك: 93، 103
- أغنية الرغبة: 93، 127
- أغنية زاد الهم: 110، 114، 127
- أغنية سامحوني: 103
- أغنية السائل: 121
- أغنية سبحانه الله: 127-128
- أغنية سعيدة امرأة أحبت الضوء: 41
- أغنية السقام: 93، 120
- أغنية السلامة: 103، 128
- أغنية التملط: 103، 128
- أغنية السيف البتار: 93، 119، 128
- أغنية الشمس الطالعة: 93، 119، 127-128
- أغنية شوفو لمعجب: 103، 128
- أغنية صبرا وشاتيلا: 93-94، 128
- أغنية الصدمة: 111، 115، 127
- أغنية الصينية: 93، 119، 127
- أغنية ضايعين: 119، 127
- أغنية علام لقبيلة: 121
- أغنية علي وخلي: 93، 103، 121، 128
- أغنية غادي ف حالي: 121، 127-128
- أغنية غير خودوني: 78-79، 93-94، 100، 109، 114، 127
- أغنية فين غادي يبا: 75، 85، 93، 127-128
- أغنية قالت: 128
- أغنية القسم: 128
- أغنية كلام القبيلة: 127
- أغنية لكيفة: 128
- أغنية لماذا يا كرامة؟: 128
- أغنية لمعيزة: 103
- أغنية لهموم حرفتي: 90، 128
- أغنية ما هموني: 100، 127-128
- أغنية ما يدوم حال: 103
- أغنية مراکش يا سيدي فرحانة بيك: 40
- أغنية مزين مديحك: 93، 127-128

- نشيد الجامعة: 34
 - نشيد الحرية: 32
 - نشيد ربنا إياك ندعو: 32
 - نشيد الرياح: 33
 - نشيد الشباب: 33
 - النشيد العربي: 31، 35
 - نشيد العلم: 34
 - نشيد نحن طلاب المعالي: 33
 - النشيد الوطني المغربي: 31، 35، 37
 الانتماء الفلسطينية (1987): 73، 94
 الانتماء الجماعي: 29، 49، 52، 57، 69
 الانتماء العربي: 35
 الانتماء القومي: 17، 47
 الانتماء الوطني: 17، 35
 انقلاب الصخيرات في 9 تموز/ يوليو 1971: 36
 إنكلترا انظر بريطانيا
 أوروبا: 28، 46، 106-107، 114
 أوفقي، محمد: 26
 - ب -
 با سلام: 63
 البادية المغربية: 55، 75، 86، 89-90
 البارودي، فخري: 35
 باطما، حادة: 53، 87، 91
 باطما، رحال: 87، 90
 باطما، العربي: 45، 47، 53-54، 57، 66-69، 71-73، 80-82
 86-89، 91-99، 115-116، 119، 123
 بحر اوي، حسن: 115
 برنامج التقويم الهيكلي (1983): 27

- أغنية المعطي باقي عندو ما يعطي: 43
 - أغنية المعنى: 115، 128
 - أغنية مكراني: 128
 - أغنية مليون هكتار: 41
 - أغنية مهمومة: 102، 119، 127-128
 - أغنية ندم: 103، 119، 127
 - أغنية نرجاك أنا: 102، 114
 - أغنية نرجاوك على الدوام: 128
 - أغنية الهمامي: 119، 127
 - أغنية واش حنا هما حنا: 93
 - أغنية يا بني الإنسان: 64، 128
 - أغنية يا جقال: 93، 103
 - أغنية يا صاح: 78، 93
 - أغنية يا من جانا: 93
 - أغنية يوم ملفاك: 100
 الأغاني السياسية: 36
 أغنية السلطة: 39-41، 44، 46-47، 49، 84
 الأغنية الشعبية: 52
 أغنية المعارضة اليسارية: 44، 46، 49
 الأغنية الوطنية: 38-41، 49-50
 أفريقيا: 94، 115، 123، 128
 أم كلثوم: 34، 39، 98
 الأمة الإسلامية: 11
 الأمة العربية: 11، 52، 54-55، 71، 76
 الأمة المغربية: 37
 أميركا انظر الولايات المتحدة
 الأناشيد الوطنية: 31، 34
 - نشيد أرض الأجداد: 34
 - نشيد بلادي: 35

- بريطانيا: 106
 بطرس، جوليا: 114
 بللمليح، رجاء: 40
 بن بركة، المهدي: 27
 بن جلون، الطاهر: 52
 بنقاسم، المعطي: 40
 البنية الدلالية: 15-16، 19-20، 35
 البنية الذهنية: 20، 35
 البنيوية التكوينية: 7، 11-15، 18
 بودية، محمد: 72-73
 بيت الضحية في مراكش: 42
 - ت -
 تحية العلم: 37
 التراث الشعبي: 9
 التراث العربي: 48
 التراث المغربي: 48
 التنوع الثقافي المغربي: 63
 التيار الماركسي - اللينيني: 77
 - ث -
 ثانوية الأزهر في الدار البيضاء: 70
 الثقافة الشعبية: 9
 الثقافة الشعبية المغربية: 7، 47
 الثقافة الشفوية المغربية: 7
 الثقافة العربية: 96
 الثقافة الفرانكوفونية: 47
 الثقافة المغربية: 50، 52، 61، 96،
 119
 الثورة الفرنسية (1789): 14
 - ج -
 الجابري، محمد عابد: 7
 جبران، محمد: 97
 الجزائر: 26، 72، 83
 جلال، عزيزة: 40
 جمعية المدرسة المحمدية للمهندسين
 في الرباط: 42
 جهاز الكاب 1 للاستخبارات: 25
 الجوقة الملكية: 38، 49
 الجوقة الوطنية: 38، 49
 جيش التحرير: 60
 - ح -
 حادثة تفجير الأخنتين برادلي في عبوة في
 تل أبيب (1971): 72-73
 حافظ، عبد الحليم: 36، 39، 98
 حرب الرمال بين المغرب والجزائر
 (1963): 26
 الحرب العالمية الثانية (1939-
 1945): 46
 الحرب العربية - الإسرائيلية (1967):
 46
 الحركة الإصلاحية الشرقية: 22
 الحركة الوطنية التحررية: 24
 الحركة الوطنية المغربية: 31، 33
 حزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية:
 25-27
 حزب الاستقلال: 25
 الحزب الشيوعي المغربي: 24
 الحسن الثاني (الملك المغربي): 36-
 40
 الحضرة الصوفية: 127
 حصادات الدار البيضاء في 23 آذار/
 مارس 1965: 43
 حوادث فاس (1990): 26
 الحياي، محمد: 40
 - خ -
 الخطابي، محمد بن عبد الكريم: 21

- الخطيبي، عبد الكبير: 8
خليفة، مارسيل: 30، 36، 41، 80،
114
الخورى، بشارة: 33
- د -
دار الرابطة للنشر: 82
الدارجة العربية المغربية: 99، 101
داود، محمد: 32
درويش، سيد: 35
درويش، محمود: 30
الدعاية السياسية: 40
الدكالي، أبو شعيب: 22
الدكالي، عبد الوهاب: 40-41
دموس، حليم: 34
- ر -
الرابطة القلمية: 22
الرابطة الوطنية: 22-23
الرافعي، محمد صادق: 32
رامي، أحمد: 34
رقصة أحواش الأمازيغية: 59
رقصة الكلدرة المغربية: 59
رقصة كناوة الأفريقية: 59
الركود الاقتصادي الأوروبي (1980):
27
- ز -
الزاهر، حميد: 40
الزرقوطي، محمد: 58
زريقة، عبد الله: 41
- س -
سعيد، سميرة: 40
سلمات، مصطفى: 116
سكورسيزي، مارتن: 56
السبتاوي، رياض: 34
السوسي، محمد المختار: 22
سوسيولوجيا الفكر: 12
سوسيولوجيا الفن: 7، 12
السيد، الضاوية: 53، 98
السيد، عمر: 47، 53-54، 57-58،
66-69، 71، 80، 83، 97،
100-102، 115-116، 123
السيرة النبوية: 62
سيف بن ذي يزن (الملك): 62
سينما السعادة في الدار البيضاء: 66، 90
- ش -
الشباب المغربي: 35، 50
الشرطة الفرنسية: 73
الشعب الفلسطيني: 46
الشعب المغربي: 9
الشناوي، كمال: 32
الشيخ إمام: 30، 36، 40
- ص -
الصائغ، فضول: 33
الصادقي، الطيب: 67-68، 71، 99،
104، 116
صندوق النقد الدولي: 27
الصوفية: 104
- ظ -
ظاهرة الهيبيزم: 46، 106
الظهير البربري (1930): 23
- ع -
عامر، عبد السلام: 36
عبد الوهاب، محمد: 32، 39، 98
عبد، محمد: 22
عبيد أفريقيا: 125

فن الملحنون الأندلسي العربي: 101،

127، 104

فوتيج، محمد: 40

فيلم «الإغواء الأخير للمسيح»: 56

فيلم «جنب البيير»: 90

فيلم «الحال»: 56، 104

- ق -

قبائل عرب الشاوية: 57

القبائل المغربية الأمازيغية: 21

قبيلة إدوسكا الأمازيغية: 69

قبيلة أولاد سعيد بن علي: 87

قبيلة دوبلال: 59

القدس: 73، 78، 100، 109

القضية الفلسطينية: 16-17، 30، 73،

94، 109، 128

قلة، الهادي: 80

القومية العربية: 120

قيروش، عبد الرحمن (باكو): 57، 60،

66، 104-110، 112-115،

117-118، 122-123

- ك -

الكبادي، عبد القادر بن محمد: 104

كتلة العمل الوطني للتحرير: 23

الكرد، مصطفى: 80

الكنيسة الكبرى في الدار البيضاء: 42

كون، توماس: 16

الكيان الصهيوني: 73

- ل -

اللاجئون الفلسطينيون: 73، 78

لبنان: 34

لجنة تحرير المغرب العربي: 23

اللغة الأمازيغية: 31، 99، 101

العروي، عبد الله: 8، 29

العصبة الأندلسية: 32

العلمي، إبراهيم: 40

عيد الشباب: 38

عيد العرش: 38

- غ -

الغناء الشعبي: 8، 67

غوته: 14

غولدلمان، لوسيان: 9، 11، 14-17، 19

- ف -

الفاسي، علال: 22-23

فرقة بينك فلويد الإنكليزية: 51

فرقة جيل جيلالة المغربية: 108، 125

فرقة ذا رولينغ ستونز الإنكليزية: 50

فرقة رواد الخشبة المغربية: 66، 71

فرقة عيساوة: 125، 127

فرقة كناوة: 104-105

فرقة ليد زيبينغ الإنكليزية: 50

فرقة ليفينغ تياتر الإنكليزية: 66، 106،

108

فرقة هداوة الشعبية: 64، 70، 105،

125

فرقة الهلال الذهبي: 67

فرقة هواره: 69، 116

فرنسا: 11، 24-25، 28، 36، 71-

77، 73

فلسطين: 17، 50، 70، 73، 76، 94،

109

فن «الحضرة» في تونس: 123

فن الحلقة: 62-63، 65-66

فن «الديوان» في الجزائر: 123

فن «الزار» في مصر: 123

فن «الليلة» في المغرب: 123

- اللغة العربية: 89، 99، 101
 اللغة الفرنسية: 47، 89
 اللهجة الحسانية: 64
 ليوطي، هوبير (المارشال): 37
- م -
- المجتمع المغربي: 17، 24، 47
 المجدوب، عبد الرحمن: 96
 مجزرة صبرا وشاتيلا (1982): 73، 94
 مجموعة تكادة: 65
 مجموعة الدراويش الجدد: 68
 مجموعة السهام: 65
 مجموعة لرفاك: 65
 مجموعة لمشاهب: 65
 محمد السادس (الملك المغربي): 40
 مدرسة الاتحاد: 116
 مدرسة الشعب: 89
 مدرسة نابلس (فلسطين)
 - البعثة المغربية: 35
 المدن
- أغادير: 44، 69
 - تارودانت (جنوب المغرب):
 69، 116
 - الدار البيضاء: 23، 27-28، 47،
 54-55، 61، 69-70، 76-
 77، 81، 83، 85، 87، 89،
 116
- حي بن مسيك: 98
 -- حي شطبية: 98
 -- الحي المحمدي: 54، 57-
 58، 60-62، 64، 66،
 68-70، 90، 98، 116
 --- حي السكك الحديدية: 58
- حي كريان هداوة: 64
 --- درب مولاي الشريف:
 58-59، 89، 97، 116
 --- كريان خليفة: 69
 -- حي مديونة: 98
 - الرباط: 77، 82، 84-85
 - سطات: 69، 87-88
 - الصورة: 51، 57، 104، 106-
 108، 122
 -- حي درب أهل أكادير: 104
 -- زاوية سيدنا بلال: 105-
 106
 - طاطا: 69
 -- قرية تيسينت: 70
 - طنجة: 76
 - القصر الكبير (شمال المغرب):
 76، 82-83
 - قلعة السراغنة: 77
 - مراكش: 51، 77
 - ورززات: 56، 64
 مراد، ليلي: 98
 مرسى، حاجي: 80
 مسرح البساط: 67
 المسرح البلدي في الدار البيضاء: 47،
 66، 68، 71، 89، 98، 116
 المسرحيات
- مسرحية باحمان: 67
 - مسرحية الحاج لن يشب: 71
 - مسرحية الحاجة كتنة: 67، 71
 - مسرحية الحراز: 67-68، 71
 - مسرحية الخياط: 67
 - مسرحية سيدي عبد الرحمن
 المجدوب: 68، 71

- مسرحية سيدي ياسين في الطريق: 68، 71
- مسرحية سيدنا الشيخ: 67
- مسرحية العرب: 71
- مسرحية العقل والسياسة: 90
- مسرحية فلسطين: 71
- مسرحية ليلة عاشوراء: 67
- مسرحية المسمار: 71
- مسرحية مولاي إسماعيل: 71
- مسرحية نفيسة: 67
- مسرحية هاجوج وهاجوج: 90
- المسيري، عبد الوهاب: 16
- مشروع بن عبو (منطقة): 88، 69، 88
- مصر: 30، 35، 70
- المعارضة المغربية: 36، 46
- المعارضة اليسارية: 26
- معتقل دار المقر في الرباط: 25
- المعنوني، أحمد: 57
- المغرب العربي: 125
- المغربي، سعيد: 41-43، 47
- مفتاح، محمد: 82-83
- مفهوم الوعي: 15
- المقاومة العربية: 74
- المكتب المغربي لحقوق المؤلف: 86
- المنهجي، سعيدة: 41
- منظمة 23 مارس: 77
- منظمة إلى الأمام: 77
- منظمة التحرير الفلسطينية: 72
- الموروث الشعبي: 70
- موسيقى الجاز: 125
- موسيقى الزنوج: 125
- الموسيقى الفرنسية: 11
- الموسيقى الكناوية: 106-109، 126
- مولاي علي، يامنة: 104
- ميناء الدار البيضاء: 98
- ن -
- نابليون بوناپرت: 14
- نجم، أحمد فؤاد: 30
- نعيمة، ميخائيل: 33
- ه -
- هانديكس، جيمي: 51، 107-108
- هولندا: 101
- الهوية الوطنية المغربية: 9، 23، 28-
- 129، 126، 120، 69، 39، 30
- الهوية الوطنية الجامعة: 13-14، 17، 109، 36
- و -
- الوحدة العربية: 102
- وحدة المغرب: 57
- الوطنية المغربية: 22
- الوعي الجماعي: 15
- الوعي القائم: 14
- الوعي الممكن: 14-15
- الولايات المتحدة: 46، 106
- ي -
- يعلى، بوجمعة: 116
- يعلى، علال: 47، 57، 66، 68-69، 98، 115-117، 119-120، 123